سيرة

سوزان جاي نابير



عالم الإخراج

رحلة مع المخرج هاياو ميازاكي

ترجمة: أحمد الزبيدي

سوزان جاي نابير

عالم الإخراج

رحلة مع المخرج هاياو ميازاكي

ترجمة : أحمد الزبيدي

عالم الإخراج

رحلة مع المخرج
هاياو ميازاكي

سـيرة

Author: **Susan Napier**

اسم المؤلف: سوزان جاي نابير

Title: **Miyazakiworld: A Life in Art**

عنوان الكتاب: عالم الإخراج... رحلة مع المخرج هاياو ميازاكي

Translated by: **Ahmed al-Zubaidi**

ترجمة: أحمد الزبيدي

P.C.: **Al–Mada**

الناشر: دار المدى

First Edition: 2022

الطبعة الأولى: 2022

Originally published by Yale University Press

للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

+ 964 (0) 770 2799 999 + 964 (0) 780 808 0800

+ 964 (0) 790 1919 290

بغداد: حي أبو نؤاس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141

Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار

Damascus: Karjieh Haddad Street - from 29 Ayar Street

+ 963 11 232 2276 + 963 11 232 2275

+ 963 11 232 2289 ص.ب: 8272

بيروت: بشامون - شارع المدارس

Beirut: Bchamoun - Schools Street

+ 961 175 2617 + 961 706 15017

+ 961 175 2616

إهداء المؤلفة:

إلى ستيف.. وذكرى ملاك الثلج

تمهيد

البحث في عالم المخرج ميازاكي

في أحد أيام شهر شباط عام 2014 كنت أسير وسط إحدى الغابات خارج مدينة ناغويا اليابانية أجرّ معي حقيبة صغيرة، متوجهة لزيارة معرض إكسبو العالمي لعام 2005 والاطلاع على ما تبقى من معروضاته. كان يوم أحد وقد اصطبغ باللون الرمادي بسبب الغيوم المتجمعة في السماء. اجتذب المعرض العالمي الأول في القرن الحادي والعشرين (عرضت فيه 121 دولة معروضاتها حول موضوع التعايش المتناغم بين البشر والطبيعة) 22 مليون زائر على مدى ستة أشهر، ولكن هدف رحلتي، وأعظم دوافعها، لم يكونا التجول بين الرسوم الثلاثية الأبعاد أو رؤية عينة لحيوان الماموث الصوفي المنقرض. بل كانت غايتي مشاهدة نسخة طبق الأصل للمنزل الريفي المتواضع الذي ظهر في فيلم الرسوم المتحركة اليابانية (جاري توتو) الذي أنتج عام 1988. كان المنزل يُعرف باسم بيت ساتسوكي ومي تكريمًا للأختين الصغيرتين اللتين كانتا تعيشان في المنزل مع والدهما بينما كانت والدتهما ترقد مريضة في مصحة مجاورة. على الرغم من أن الفتاتين واجهتا عجائب طبيعية مختلفة كانت تجري من حول منزلهما الموجود وسط الغابة، فإن تعايشهما مع الطبيعة لم يكن هو من يجذب هذا العدد الكبير من الزوار بل اكتشافهما لكائن سحري كبير يكسوه الفرو كان بإمكانه الطيران بمساعدة مدوار ومظلة، وجعل النباتات تنمو بسرعة هائلة، والعثور على الأطفال التائهين. وكان هذا المخلوق، الذي أطلقت عليه الأختان اسم توتورو، يضفي بحضوره الهادئ واللطيف سحرًا على حياتهما.

طوال عشرات السنين، تم عرض حياة عشرات الملايين من الشخصيات في أفلام الرسوم المتحركة. كان توتورو ومي وساتسوكي هم شخصيات لفيلم واحد من أصل أحد عشر فيلمًا طويلاً للرسوم المتحركة قام بإخراجها هاياو ميازاكي منذ عام 1978. تقاعد ميازاكي رسمياً في عام 2013، وكان في سن الثانية والسبعين، لكنه ترك التقاعد في عام 2017 وهو يقوم الآن بالإشراف على إنتاج فيلم جديد، سيتم عرضه ربما في وقت مبكر من عام 2020. خلال مدة عمله، تحولت أفلام الرسوم المتحركة، وخاصة أعمال ميازاكي، من جذب أنظار جمهور كان في غالبه من اليابانيين إلى أن تصبح ذات جمهور عالمي حقًا، واستطاعت أن تلامس حياة الكثيرين لدرجة أنه بعد مرور اثني عشر عامًا على اختتام معرض إكسبو العالمي، فإن السلطات الإقليمية والمحلية ما زالت مستمرة في إبقاء بيت ساتسوكي ومي مفتوحاً. وهو يبقى فارغاً بشكل مرعب باستثناء الأوقات التي تتم فيها الجولات لزيارته التي يتم ترتيبها مسبقًا وتستغرق مدة ثلاثين دقيقة، مثل تلك التي انضممت إليها. كنت مدركة تمامًا لذلك المزيج الغريب من الواقع والخيال بينما كنت أتأمله وسط زخات المطر التي كانت تتساقط بين الحين والآخر على ساحة الألعاب المهجورة. عند مدخل المعرض، لم يكن باستطاعتي أخذ حقيبتي معي فقد كانت ثقيلة للغاية (كانت ممتلئة بالكتب والمقالات باللغة اليابانية عن ميازاكي)، فتمكنت من تركها خلف حامل مظلة في المنزل.

ما ألهمني لزيارة منزل ساتسوكي ومي هو ما ألهم الملايين في اليابان وحول العالم، وهو حب ما أسميه عالم ميازاكي، عالم أفلام الرسوم المتحركة الذي يأسر القلوب والذي يختلف بشكل ممتع من فيلم إلى آخر ولكنه يتميز دائمًا ببصمات خيال المخرج الفريد من نوعه. كنت أقوم في جامعتي في أمريكا، بإلقاء محاضرات في حلقة دراسية حول ميازاكي أشرح فيها لطلابي أن ميازاكي هو صانع أفلام مبدع - فهو مخرج يمتاز بأن رؤيته الشخصية والفنية قوية للغاية لدرجة أن كل فيلم من أفلامه يحتوي دائمًا على بصمة فريدة من نوعها تجعل من كامل العمل تجربة سينمائية مميزة. حتى إن بعض طلابي كانوا يشككون في قولي في بداية الأمر وكانوا يسألون: «هل يمكن لمخرج أفلام رسوم متحركة أن يكون صانع أفلام مبدعًا حقًا؟».

نعم، يمكنه، وهذا ما آمل أن أشرحه في هذا الكتاب. بغض النظر عن أي شيء، فإن صناع أفلام الرسوم المتحركة لديهم سيطرة أكبر على منتجهم الجمالي مقارنة مع ما يفعله مخرجو أفلام الحركة الحية، وميازاكي هو شخص يمتد انشغال إبداعه الفني بالتفاصيل إلى الاهتمام بالطريقة التي يرفرف بها شعر شخصياته عند هبوب الريح. جعلت رؤية التحكم الماهرة هذه من أن يكون منزل ساتسوكي ومي نسخة طبق الأصل من الصورة الموجودة في الفيلم، اعتمدت أساسًا على رسومات ميازاكي التي رسمها بشق الأنفس. بينما كنا نتجول ببطء عبر أرجاء المنزل، كان يبدو أن الجميع متحدون بألفة ممتعة. لقد كنا نشعر جميعًا أننا كنا «هنا من قبل»: عندما دخلنا الغرفة الخاصة بوالد الشقيقتين الذي كان يعمل عالماً للآثار، كانت الغرفة ممتلئة بالكتب والتحف التي تعود إلى فترة جومون التي تمثل عصور ما قبل التاريخ في اليابان؛ وكان لدينا نفس الإحساس عند دخولنا المطبخ المجهز بالكامل على طراز الخمسينيات، حيث كانت ساتسوكي البالغة من العمر عشر سنوات تحضر وهي فخورة علب الطعام اليابانية لأبيها وأختها الصغيرة؛ وفي الحمام ذي الطراز القديم الذي كان يحوي حوضين - أحدهما للشطف والآخر للنقع. إن الدرس القيّم الذي تتعلمه الفتاتان من والدهما أثناء الاستحمام العائلي، - وهو الضحك والقدرة على الصمود في وجه الظلام - أي ذلك المزيج الصوفي تقريبًا من الشجاعة والرضا والفرح هو ما يمثل الجوهر العاطفي لعالم ميازاكي. ورغم أن رؤية ميازاكي أصبحت كئيبة بمرور الوقت، فإن عالم ميازاكي ظلّ عالمًا ينتصر فيه الأمل على اليأس.

تعود المرة الأولى التي صادفت فيها عملًا لميازاكي إلى أكثر من ربع قرن، عندما شاهدت فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح الذي أنتج عام 1984. كان هذا الفيلم الذي ينتمي إلى صنف أفلام الكوارث وفنتازيا الخيال العلمي قد أثار اهتمامي، جزئياً، بسبب جماله السريالي ورؤيته الدقيقة المدهشة للعلاقة بين التكنولوجيا والبشر والطبيعة. ومع ذلك، كان الأمر الأكثر إلحاحًا هو التعقيد الأخلاقي لبطلته الشابة، ناوسيكا، وتفاعلاتها مع المقيمين من سكان الأرض في فترة ما بعد نهاية العالم–من بشر وحيوانات وحشرات ونباتات. لم يظهروا فقط كأشخاص مفكرين ذوي عقل مرهف

وعاطفي، بل صوروا لنا أيضًا عالمًا كان متعدد الأوجه أكثر بكثير مما يحدث في أفلام الخيال العلمي العادية - أو معظم الأفلام، التي تناولت هذا الشأن.

كانت ناوسيكا، التي سميت على اسم بطلة ميازاكي المفضلة في ملحمة الأوديسة، تمثل الأنا المتغيرة لميازاكي: حين يكون عاطفياً، وغاضباً، ومتسرعاً في أحكامه، ومرهف الحس، وفي نهاية المطاف صاحب النذر المشؤومة، كما يتضح في النهاية المذهلة لناوسيكا في القصة الفكاهية المصورة (التي تسمى مانغا في اليابان)، وهي ملحمة هزلية تتكون من ألف صفحة أكمل ميازاكي كتابتها بعد اثني عشر عامًا من إنتاج الفيلم. ليس من المستغرب أن ميازاكي، المولود في اليابان التي مزقتها الحرب، كان حساسًا تجاه الكارثة البيئية التي تجلبها التكنولوجيا، وهناك جانب منه يتخيل الأحداث التي ينتهي بها العالم على أنها أمر مريح للأعصاب، بل حتى ذات أبعاد تطهيرية. ذات مرة قال ميازاكي لصحفي أمريكي: «أريد أن أرى البحر وهو يرتفع ليغطي مدينة طوكيو ويصبح البرج الذي يضم مقر تلفزيون نيبون مثل الجزيرة». «حينها ستنهار سلطة المال ويختفي اللهاث وراء الماديات وتسود في المكان الأعشاب الخضراء البرية»[1]

تشكل موضوعة تخيل نهاية العالم جزءاً أساسياً في الكثير من أفلام الرسوم المتحركة اليابانية، ولكن في عالم ميازاكي غالبًا ما تكون الإناث هن اللواتي يقدننا خلال الأزمنة الأخيرة. في الوقت الذي كانت فيه الشخصيات النسائية في السينما اليابانية تميل إلى أن تأخذ دور الصديقة أو صاحبة الاهتمامات الرومانسية، فإن ميازاكي يصنع مجموعة لا تنسى من الشخصيات النسائية الشابة مثل: لانا، ونوسيكا، وشيتا، وسان، وشيهيرو، وبونيو. وكانت هذه الشخصيات في الغالب مرتبطة بالطبيعة وتمتلك قدرات خارقة، وهكذا كانت تَعبّر عن الرؤية السينمائية التي تحدد الكثير من خصائص عالم ميازاكي. ولم يقتصر الأمر على البطلات الصغيرات أو المراهقات: فميازاكي كان أيضًا

1- من مقابلة أجرتها الكاتبة مارغريت تاليوت مع المخرج ميازاكي ونشرتها ضمن مقالتها (مبدع أفلام الرسوم المتحركة)

واحدًا من المخرجين القلائل في العالم الذين كانوا يصنعون باستمرار أدوارًا للنساء المسنات مثل: دولا، وإيبوشي، وجينا، وصوفي، وتوكي.

يشكل الأطفال أيضًا جزءًا رئيسيًا من عالمه. حيث يقول عنهم، «الطفل دليل على أن العالم جميل»، وفي عالم ميازاكي، تصبح الطفولة مكانًا طوباويًا، يذكرنا بما يمكن أن نكون عليه إذا تمت استعادة البراءة بطريقة ما.[2] قدرة ميازاكي على إنشاء قصة كاملة من خلال وجهة نظر الطفل في فيلم مثل جاري توتورو هو دليل على ذلك. من المثير للاهتمام أن القليل من أفلام الرسوم المتحركة (بما في ذلك تلك التي تنتجها استوديوهات ديزني وبيكسار) يكون أبطالها من الأطفال. كان توتورو هو الفيلم الثاني الذي شاهدته للمخرج ميازاكي وقد أسعدتني مي وساتسوكي، في تألقهما المقنع ودلعهما وانفتاحهما على عجائب الطبيعة والسحر على حد سواء، وحركتا مشاعري، وأعادني ذلك كله إلى ذكريات طفولتي.

لم يكن هذا الحنين – إلى أيام الطفولة فقط ولكنه التوق إلى الماضي الضائع، على الصعيدين الوطني والعالمي – الذي كانت تعرضه أيضًا أفلام ميازاكي. فقد اكتشفنا مدينة رومانية مدمرة في الفيلم الأول المميز للمخرج، قلعة كاليوسترو المنتج عام 1979، في حين أن أحدث أعماله، وهو فيلم مهب الريح الذي عرض في عام 2013، يأخذنا إلى إعادة تخيل مفصلة بشكل رائع لليابان في سنوات ما قبل الحرب حيث تصبح التكنولوجيا بحد ذاتها هدفًا لحنيننا. إلى جانب الحنين إلى الماضي، هناك مواضيع أعمق مثل المنفى والخسارة والصدمة التي يستكشفها المخرج أيضًا. على الرغم من أن شخصيات أفلامه قد تشتاق إلى الوطن أو منزل الأهل، إلا أنها ليست كلها قادرة على العثور عليه، فأحيانًا يكون الوطن أو المنزل نفسه مهددًا بالدمار أو حتى تم تدميره.

لكن عالم ميازاكي يحوي ما هو أكثر من نهاية العالم، والشخصيات النسائية المتمكنة، والأطفال الواقعيين، والرؤى الرثائية أو الطوباوية. إن قيامه بمزج كل هذه العناصر في نسيج عاطفي مؤثر يجعله صانع عالم استثنائيًا. يستحق

2- راجع Miyazaki, Turning Point, 408.

ميازاكي مكانه بين بناة العالم الخيالي العظماء، بدءاً من لويس كارول وجول فيرن في القرن التاسع عشر إلى تولكين ورولينغ وديزني في القرن العشرين.

وباستخدامه السمات الحركية لأفلام الأنيميشن مثل التحول والصورة السريالية أوالشبيهة بالحلم، يخلق ميازاكي إمبراطوريات متخيلة، تكون أحيانًا مبهجة، وأحيانًا تحطم القلب، عوالم يمكننا السير فيها، والسكن فيها، ونشعر بالحزن عندما نضطر إلى مغادرتها. من مشاهد التحليق عبر سماء زرقاء شبه شفافة أو تلك اللقطات تحت الماء لمجال البحر السريالي إلى غابة سامة في المستقبل البعيد أو غابة من القرن الرابع عشر تسكنها الآلهة، تقدم إبداعاته الخيالية التفصيلية بدائل لما يعتبره واقعًا مستبدًا بشكل متزايد.

يستخدم ميازاكي مهاراته كفنان وصانع أفلام رسوم متحركة ليقدم لنا اللحظات الحميمة ويخلق ملاحم رائعة. «نحن نعيد إليك شيئًا نسيته»: مع هذا الشعار، يستعيد فيلم جاري توتورو براءة الطفولة من خلال حالات العجب والفرح التي تمت ملاحظتها بدقة. في مشهد مدته ثلاث ثوانٍ في فيلم جاري توتورو، تقفز حشرة على نبتة عند عصر يوم ربيعي، يقدم لنا «لقطة وسادة» (ومعناها قطع في تسلسل لقطات الفيلم، من دون سبب سردي واضح، تحولنا إلى عنصر مرئي، غالبًا ما يكون منظرًا طبيعيًا أو غرفة فارغة، يستمر لفترة طويلة (خمس أو ست ثوان). ويمكن أن يكون في بداية المشهد أو أثناءه–م)، التي تمثل فترة استراحة بصرية صغيرة جعلت الناقد الفني داني كافالارو يصفها «باستثمار [اللحظة] بإحساس بالوعي».(3)

على الجبهة الملحمية فإن فيلم ميازاكي الذي حقق شهرة واسعة «الأميرة مونونوكي» الذي أنتج عام 1997 تناول موضوعة التاريخ والبشرية والأخطار المحدقة بالبيئة في عمل استغرق أكثر من ساعتين وتضمن عشرات الآلاف من الرسومات التي رسمها ميازاكي بنفسه. قام الفيلم بتعريف الغرب بميازاكي، وكشف أن أفلام الرسوم المتحركة يمكن أن تكون أكثر بكثير من مجرد ترفيه للأطفال. إن رؤية فيلم الأميرة مونونوكي القاسية لعالم يقف على حافة كارثة بيئية كان لها صدى أكبر في القرن الحادي والعشرين.

3- راجع Cavallaro, The Anime Art of Hayao Miyazaki, 16.

توسع اهتمام المخرج إلى اتخاذه موقفًا قويًا ضد الحرب. في عام 2013 وقع بين يدي عدد حديث من مجلة نيبّو Neppu، وهي المجلة الخاصة باستوديو جيبلي Studio Ghibli، وهوالاستوديو الذي أسسه ميازاكي والمخرج إيزاو تاكاهاتا Isao Takahata في عام 1985. بعد أن كانت المجلة تتناول سابقًا قضايا مثل النفايات البيئية والأضرار النووية (خاصة بعد الزلزال الذي ضرب اليابان وما نتج عنه من انهيار لمحطة الطاقة النووية في فوكوشيما في آذار 2011)، بدأت المجلة حينها بتناول قضايا سياسة الدوائر الحاكمة اليابانية المثيرة للجدل، ومسألة ما إذا كان ينبغي تعديل الدستور الياباني للسماح للقوات اليابانية بامتلاك قدرات هجومية عدوانية. أثار هذا الإجراء في اليابان التي كانت تنتهج بفخر سياسة سلمية منذ الحرب العالمية الثانية، مشاعر قوية في جميع أنحاء البلاد، وهو ما يعادل تقريبًا العواطف التي أثارتها قضية السيطرة على السلاح في الولايات المتحدة. ولكن من الصعب أن نتخيل أن استوديو أفلام رئيسي في هوليوود يصدر مقالًا مثيرًا للجدل من اثنتي عشرة صفحة حول السيطرة على السلاح. كتب المقالات في مجلة نيبّو المخرجان ميازاكي وتاكاهاتا وزملاؤهما الآخرون، بمن فيهم توشيو سوزوكي، المنتج الرئيسي في استوديو جيبلي، وريكو ناكاجاوا، كاتب قصص الأطفال الخيالية. ناقش ميازاكي في مقاله على وجه الخصوص القضايا المختلفة المتعلقة بالتسبب في الحرب ومن يتحمل المسؤولية في شنها وجادل ضد «غباء» شن الحرب، مما جعله مثار غضب بعض القوميين اليمينيين في اليابان.

من الواضح أن ميازاكي رجل معقّد وعاطفي. يمكن للكتب والمقالات المنشورة عنه وعن استوديو جيبلي باللغة اليابانية أن تملأ غرفة كاملة. وهي تتراوح من مناقشات حول حبه لأنماط العيش البدائية للقبائل السلتية (قبائل بدائية استوطنت أرجاء متفرقة من وسط شمال غرب أوروبا عام 700 قبل الميلاد-م)، مرورًا بما يسميه النقاد اليابانيون «عقدة الأم»، إلى دوره كرمز وطني. في خارج اليابان، يناقش النقاد والمعجبون به أعماله، وينشرون باستمرار العديد من الكتب والمقالات حول جوانب مختلفة من أفلامه، من دراسات عن عناصرها الدينية، إلى تحليلات لولع المخرج بقصص من عينة

قصة الحسناء والوحش، إلى مناقشات تتناول طبيعته كمفكر يهتم بالشؤون العامة. كان كتاب هيلين مكارثي حول ميازاكي الصادر عام 1999 مصدر إلهام لي بشكل خاص.

ومع ذلك، فإن ما يفتقده ذلك الكم الهائل من النقاشات التي تتناول أعماله هو التطرق إلى سيرة حياته. لقد تمكنت من العثور على سيرة حياة واحدة فقط لميازاكي، كتبها المختص بالثقافة الشعبية ميتسوناري أوزومي. صدر كتاب أوزومي في عام 2002، وركز فيه على شباب ميازاكي وسنواته الأولى في المهنة، مع تركيز قليل على حياته الشخصية فلا يزال المجتمع في اليابان يحمي إلى حد ما خصوصية الشخصيات العامة. علاوة على ذلك، ميازاكي هو صانع أفلام رسوم متحركة، وليس نجماً سينمائياً. سيكون من السهل بشكل ملحوظ تأليف كتاب عنه يثير الملل حد الغثيان يقال فيه كالعادة: «كان ميازاكي يذهب إلى الاستوديو الخاص به ويعمل بأقصى طاقته».

لكن حياة وعمل ميازاكي والعالم أغنى بكثير من مثل هذا التقييم، على الرغم من أنه قد يكون دقيقًا. فهو من نواح عديدة، أفضل من تحدث عن نفسه من خلال عمله ومن خلال كلماته.

وكما يقول كومي كاورو، المتخصص في أفلام الرسوم المتحركة، فإن ميازاكي «هو شخص ذو موهبة وطاقة رهيبتين، ولا يسعنا نحن الجمهور إلا أن نغوص في أعماله. نحن نكافح من أجل أن نجد كلمات كافية لانتقاده. لذلك يجب عليه هو أن يتكلم».[4] لحسن الحظ، كان ميازاكي يتكلم بالفعل. وكان فصيح اللسان وواسع المعرفة في العديد من المواضيع التي تناولتها المقالات التي كتبها والمقابلات التي أجريت معه. تم جمع مقابلاته ومقالاته باللغة الإنجليزية، في كتاب من جزأين الأول بعنوان نقطة البداية والثاني بعنوان نقطة التحول. أما المواد المكتوبة باللغة اليابانية فهي كثيرة للغاية. هناك على وجه الخصوص، مجموعة من المقابلات نشرت في جزأين أجراها معه يوييشي شيبويا، وهو محرر في مجلة موسيقية شعبية ومن

4- انظر Kaoru, Miyazaki Hayao no jidai, 425.

بين قلة ممن أجروا مقابلات معه وكان يبدو أن مكانة ميازاكي لم تردعه عن مناقشة الكثير من القضايا معه، وقدم فيها لمحات رائعة عن أعمال ميازاكي، ومشاعره السياسية والفنية. هناك مرجع آخر لا يقدر بثمن هو السرد التاريخي العميق لأفلام ميازاكي، الذي قام به الباحث السينمائي سيجي كانو. كما أن ذكريات بعض زملائه المقربين، ولا سيما العديد من الكتب التي ألفها منتج أفلامه الشهير توشيو سوزوكي وذكريات رسام الرسوم المتحركة المخضرم ياسواو تسوكا، قدمت أيضًا لمحات جوهرية عن حياة ميازاكي العملية. في الآونة الأخيرة، قدم النقاد الأصغر سنًا، مثل المتخصص في الرسوم المتحركة توشيو أوكادا والمربي شونسوكي سوجيتا، آراء مجردة حول عمل المخرج.

وبالطبع هناك الأفلام نفسها، تلك الإمبراطورية الخيالية التي بذل في صنعها أقصى جهوده. وسأقوم في هذا الكتاب باستكشاف عالم ميازاكي بشكل أساسي من خلال أفلامه الأحد عشر وقصة المانغا الرئيسية التي كتبها. وعادة ما تبين لنا الفنتازيا أو الخيال العلمي في أعماله، وفنه، حساسية المخرج تجاه «العالم الحقيقي» من حوله، ليس كرد فعل على الأحداث السياسية أو الاجتماعية فقط ولكن في التعبير عن تفاعلاته الشخصية والمهنية، أيضًا.

كما هو واضح من اهتمامه بالتفاصيل، والجداول الزمنية لعمليات إنتاجه الغزيرة، والنجاح غير العادي، فإن ميازاكي هو نموذج لمجموعة الأشخاص المدمنين على العمل، والملهم الذي يثقل أحيانًا كاهل المجموعة المميزة من صانعي أفلام الرسوم المتحركة، الذين عمل الكثير منهم إلى جانبه لعقود. حتى بعد الإعلان عن «تقاعده»، بدأ العمل على الفور على إخراج أفلام قصيرة لمتحف استوديو جيبلي، الذي يمثل صندوق المجوهرات الجذاب الذي يقع بالقرب من الاستوديو الذي عمل هو وابنه غورو على إنشائه.

يبدو أن المخرج كان يستمتع في وقت فراغه بين الحين والآخر، بالقيام بأشياء بسيطة تجلب السرور إلى نفسه، وكلها ساهمت بطريقة أو بأخرى في تطور عالم إبداعه. كان يحب السفر، غالبًا مع زملائه في موقع التصوير أو يقوم بنزهات معهم، إلى أماكن معينة في بلاده أو في أوروبا. فقد ألهمته رحلته إلى جزيرة ياكوشيما التي كأنها جنة عدن والواقعة في الجزء الجنوبي

من اليابان في صنع فيلمين رئيسيين من أفلامه، هما ناوسيكا أميرة وادي الرياح والأميرة مونونوكي. أما رحلاته الأوروبية فقد انعكست في جميع أفلامه بدءاً من طواحين الهواء التي ظهرت في فيلمي ناوسيكا أميرة وادي الرياح وقلعة كاليوسترو إلى مدينة كوريكو المتلألئة في فيلم كيكي لخدمة التوصيل المنتج عام 1989 والبلدات الألمانية المظلمة في فيلم مهب الريح. ومن المفارقات أن ميازاكي الذي يحب رسم الطائرات، لم يكن مولعاً كثيرًا بالطيران.

عندما كان ميازاكي لا يعمل أو يسافر، كان يقسم وقته بين ضاحية توكوروزاوا المتواضعة في طوكيو وكوخه الجبلي الجميل في منطقة شينشو في مقاطعة ناغانو. وكان يستقبل الضيوف فيه، بمن في ذلك الأطفال، الذين يسعدون برؤية المناظر الطبيعية المحيطة بالمنطقة، التي لا تقدر بثمن وسط اليابان التي باتت ممتلئة بالمصانع والمعامل والمباني. وقد زاره مخرجو أفلام الرسوم المتحركة المشهورون أيضًا، بمن فيهم المخرج مامورو أوشي Mamoru Oshii، الذي كان ميازاكي يقدر عالياً فيلم الرسوم المتحركة الفرقة المتنقلة المدرعة الذي أخرجه أوشي، وكان من ضمن ضيوف ميازاكي المخرج هيدياكي أنو Hideaki Anno، الذي عمل معه في فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح وواصل مسيرته الفنية حتى استطاع أن يحوز على شهرة عالمية له من خلال إخراجه المسلسل الكارتوني الذي يقدم صورة قاتمة عن نهاية العالم (نيون جينيسيس إيفانجيليون) الذي بدأ عرضه في عام 1996

ولكون ميازاكي مخرجاً كبيراً، فإنه لم يكن يقضي الكثير من الوقت في مشاهدة الأفلام، على الرغم من أنه كان في الماضي معجباً ليس بأفلام الرسوم المتحركة الروسية والأوروبية فحسب، بل بأفلام السينما الغربية أيضًا مثل فيلم سارق الدراجة الذي كان ينتمي إلى أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة وفيلم المطارد (Stalker) الفيلم المثير للمخرج الروسي أندريه تاركوفسكي. كما أنه يقدّر المخرج الياباني العظيم أكيرا كوروساوا، الذي كانت تحفته الملحمية «فيلم الساموراي السبعة» مرجعاً مهماً لميازاكي عندما أخرج فيلمه الأميرة مونونوكي. كان قارئًا نهمًا للأدب الأوروبي (وخاصة الإنجليزي)، بالإضافة إلى روايات الخيال العلمي والفنتازيا، ولم يطلع على

الأدب الياباني إلا في وقت متأخر نسبيًا. ألهمت قصة الكاتب تاتسو هوري الرومانسية الحزينة «مهب الريح» التي صدرت عام 1936 المخرج ميازاكي ليجعلها تحمل اسم آخر أفلامه. في العقد الماضي، اتجه ميازاكي بشكل متزايد نحو أعمال الكاتب ناتسومي سوسيكي، أعظم كاتب ياباني في القرن العشرين على الإطلاق، وهو الذي تصور أعماله أفرادًا موجوعين يواجهون ضغوط الحداثة وأهوالها.

كان ميازاكي يسارع دائماً للتوضيح أنه ليس «بالشخص الغزير الثقافة»، ربما بالمقارنة مع إيزاو تاكاهاتا شريكه في تأسيس استوديو جيبلي، الذي حصل على شهادة البكالوريوس في الأدب الفرنسي من أعرق الجامعات اليابانية. ومع ذلك فإن الحقيقة أن ذوق ميازاكي الفني، قد تم صقله وازداد عمقًا عبر طيف من الآراء الثقافية والسياسية. قابلت ميازاكي ثلاث مرات، كانت المرة الأولى عام 1992، عندما كنت أزور استوديو جيبلي لإجراء بحث عن كتاب عن أفلام الرسوم المتحركة اليابانية بشكل عام وحدث أن التقيته مصادفة. ألهمني هذا اللقاء لأن أقرر بعد عقد ونصف أن أؤلف كتاباً خصصته بالكامل لميازاكي وأعماله.

في زيارتي الأولى تلك أعجبت بذلك الاستوديو المضيء وجيد التهوية، ووجود العديد من الموظفات العاملات فيه، وبالرسومات التي سمح لي برؤيتها. كان الأكثر إثارة للإعجاب في الأمر هو ذلك الرجل الفريد من نوعه والرائع الذي كان يقف في وسط الاستوديو. كان ميازاكي الأنيق والساحر، يشبه باحثًا / مخترعًا من الطراز القديم كأنه قادم من العصر الفيكتوري، على الرغم من أن حيويته واندفاعه كانا لا يقارنان بوقاره. جرفني الحديث معه إلى الدخول في حوار غني بالحقائق الشيقة والتفاصيل الملونة. كانت بلدة توكوروزاوا، التي تمثل المنطقة الريفية التي جرت فيها أحداث فيلمه جاري توتورو، كما كانت تشير الأخبار في ذلك الشتاء، قد تعرضت للأسف إلى عدد من الأضرار البيئية السامة. كنت قد عشت في توكوروزاوا في السبعينيات بينما كنت أدرس في مدرسة للغة اليابانية في طوكيو واستمتعت بمناظر حقول الأرز الجميلة والسلام والهدوء النسبيين اللذين كانت تتمتع بهما. اتفقنا في الرأي أنا وميازاكي حول حالة البيئة المحزنة، ورسم لي صورة

لتوتورو، ووضع توقيعه المميز تحتها. عبّر ذلك الرسم البسيط والحيوي عن حماس الشباب الذي يتمتع به والذي يعد من مميزات شخصيته.

هذا لا يعني أن ميازاكي هو سانتا كلوز القادر على فعل كل شيء، كما وصفه ممتدحًا أحد طلابي في الحلقة الدراسية التي تناولت أعمال ميازاكي. أنت لا يمكن أن تصبح أعظم مخرج لأفلام الرسوم المتحركة في العالم، ومدير أكبر استوديو، وصانع سلسلة من الأفلام الناجحة وتعيش مرتاحاً ومرفهاً. يصف المنتج سوزوكي استوديو جيبلي بأنه نوع من «اليوتوبيا»، وبالتأكيد يحتوي عالم ميازاكي على العديد من الرؤى الطوباوية.[5] لكن العاملين الآخرين في صناعة أفلام الرسوم المتحركة لديهم آراء مختلفة. وهذا واضح في المناقشة الصريحة بشكل مدهش التي جرت بين الباحث توشيا أوينو والمخرج مامارو أوشي، اللذين عملا مع ميازاكي في وقت مبكر في فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح وتناولا تعاطف المخرج مع الأفكار اليسارية. وصف أوشي المناخ السائد في استوديو جيبلي بـ«الستاليني».[6] كان أوينو أكثر مبالغة، مشيراً إلى النظرية التي راجت آنذاك والتي تشير إلى أن زميل ميازاكي السابق ومساعده هيدياكي أنو صاحب فكرة المنظمة شبه العسكرية (نيرف)، بقيادة الشخصية الخيالية غيندو إيكاري، في المسلسل الكارتوني الناجح نيون جينيسيس إيفانجيليون، قد استوحاها من رؤية ساخرة لاستوديو جيبلي.[7] بلا شك، كان أوشي وأوينو يبالغان قليلاً في الأمر لأغراض روح الدعابة.[8] ولكن لا يمكن إنكار أن المناخ الذي كان سائداً في استوديو جيبلي كان متوتراً، وظل ميازاكي شخصاً متوترًا ومعقدًا. وميازاكي نفسه كان قد وصف طريقة الازدحام في الحمام العام في تحفته (الفيلم الكارتوني المخطوفة) على أنها مصممة على غرار ما هو موجود في استوديو جيبلي، وأن الساحرة يوبابا، مديرة الحمام، تمثل مزيجاً من شخصيته وشخصية سوزوكي.

5- راجع Suzuki quoted in Kajiyama, Jiburi majikku, 210.

6- حوار للمخرج أوشي مع الباحث أوينو تضمنه كتاب Miyazaki no ko¯zai ص91.

7- نفس المصدر السابق ص101.

8- ردًا على وصف أوشي له «بالستاليني»، انتقده ميازاكي بسبب ولعه المهووس بكلاب الصيد. انظر كتاب Miyazaki, Kaze no kaeru basho، 191-192.

تعتبر الجوانب المعقدة، التي تكون أحيانًا مثيرة للجدل، ولكنها تكون دائمًا ميزات رائعة في عالم ميازاكي جزءًا مهمًا من أسباب انجذابي لها وكانت ترافقني طوال طريقي إلى أرض المعارض المهجورة في مدينة آيتشي. بعد استعادتي لحقيبتي من خلف حامل المظلة، بدأت رحلة العودة الطويلة إلى منزلي في الولايات المتحدة، حيث أحاول تجميع العناصر العديدة التي اكتشفتها والتي ستشكل محتوى هذا الكتاب. كنت أشعر بنوع من الكآبة عند مغادرة منزل مي وساتسوكي الفارغ، وهو منزل يشهد على خيال فريد، منزل يحتوي على سمات تبعث على الكآبة والحزن. ميازاكي رجل حساس للغاية للعالم من حوله، وكما سيبين هذا الكتاب، كانت حياته وأزمانه مضطربة.

على مدى السنوات الثماني التي عملت فيها على هذا الكتاب، توصلت إلى الاعتقاد بأن ميازاكي يعرض جوانب من نفسه وعالمه في العديد من إبداعاته الفنية. ولا يزال شخصًا عبقريًا بشكل غير عادي، لكنه هو وفنه أيضًا كانا مزيجاً من الزمان والمكان اللذين ولد فيهما ونشأ، والخبرة الثقافية غير العادية والمثيرة أحيانًا التي تمتعت بها اليابان في القرنين العشرين والحادي والعشرين. في وصف له نشر في مجلة النيويوركر، تعتبره الصحفية مارغريت تالبوت أنه «كان من المحتم تقريبًا أن يكون أعظم صانع رسوم متحركة في العالم يابانيًا»، نظرًا لما تتمتع به ثقافة اليابان الشعبية من لطافة الجاذبية ومساهمتها في أفلام الرسوم المتحركة العالية الجودة.[9] لكني أود أن أشير بدلاً من ذلك إلى أن التاريخ المعقد لليابان، جنبًا إلى جنب مع ثقافتها البصرية والأدبية والروحية الثرية، وربما العالمية المفاجئة للغربيين، ساهمت في صنع مخرجي أفلام للرسوم المتحركة غير مسبوقين. هذا الكتاب هو دراسة تشرح لماذا وكيف أصبح هاياو ميازاكي صانع أفلام رسوم متحركة متميزًا: من خلال العالم الذي صنعه ومن خلال العالم الذي عاش فيه.

9- انظر Talbot, «The Auteur of Anime,» 64.

الفصل الأول

الخراب

البلد مدمر. الجبال والأنهار فقط تبقى.
• الشاعر دو فو (712–770)

كان العالم يتجه إلى الدمار حين ولد هاياو ميازاكي في الرابع من كانون الثاني 1941. يعرض هذا المخرج في أحدث أعماله، فيلم مهب الريح، الذي تدور أحداثه قبل وبعد الحرب العالمية الثانية، رؤى لكابوس الطائرات المحطمة بينما يردد أحد أبطال الفيلم كلمة واحدة.. الخراب. طغى الخراب على اليابان منذ بداية الحملات العسكرية التي أدخلت البلاد في نهاية المطاف في أتون الحرب العالمية الثانية. بحلول نهاية عام 1945، سيموت الملايين من الناس وستدمر بلدانهم. لم تكن اليابان الدولة الوحيدة التي عانت من الخراب، وكان الكثيرون يجادلون بأنها من تسببت بذلك الدمار من خلال حملات توسعها الإمبريالية الواسعة في القارة الآسيوية وجنوب شرق آسيا، وأخيرًا من خلال قصفها لميناء بيرل هاربور وما تسببت به تلك العملية من اندلاع حرب المحيط الهادئ. يناقش المؤرخون بلا نهاية تعقيدات المشروع الإمبراطوري الياباني، لكن الحقيقة تبقى أن البلاد كانت تعيش وسط الخراب ورماد الحرب بحلول نهاية الحرب العالمية الثانية.

جاء سقوط القنابل الذرية على هيروشيما وناغازاكي بعد سلسلة من الغارات الجوية التقليدية التي لا تعد ولا تحصى والتي اجتاحت اليابان ابتداء من عام 1944. وعندما انتهت الحرب كانت كل واحدة من كبرى مدن

البلاد تقريباً – باستثناء العاصمة القديمة كيوتو – قد تعرضت لقصف شديد إلى حد أصبح من الصعب التعرف عليها. ينقل المؤرخ جون داور، في كتابه حرب بلا رحمة، عن قائد أمريكي وصفه للغارات الجوية الأمريكية التي كانت تشن بطريقة لا هوادة فيها عامي 1944 و1945 بأنها «واحدة من أكثر عمليات القتال الوحشية لأغراض غير عسكرية شهدها التاريخ».[1] خلفت الغارات الجوية ندبة في ذكرى كل من عانوا منها. يقول ميازاكي عنها، رغم أن عمره كان أربع سنوات فقط عندما انتهت الحرب «ما زلت أتذكر تلك الغارات الجوية. وأرى شارعنا وهو يحترق».[2]

ومع ذلك، فإن اليابان بدت في العام الذي ولد فيه المخرج، في طريقها إلى النهوض من جديد. لقد قامت اليابان بالتخلي عن مؤسساتها وعاداتها التقليدية واستبدلتها بأخرى غربية، من المدارس إلى تقديم شرائح اللحم في وجبات العشاء، وأصبحت الدولة الأولى غير الغربية التي أنجزت عملية تحديثها بنجاح. بحلول أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي، بنت اليابان إمبراطورية مهيبة، بل وحتى مخيفة، لأجزاء كبيرة من العالم. ولكنها في نهاية المطاف، لم تحصل إلا على مقعد في ما يسميه المؤرخ روجر لويس «نادي الرجل الأبيض للهيمنة الإمبريالية».[3] سيبدأ الشهر الأخير من عام 1941 بانتصار اليابان العسكري المذهل على الولايات المتحدة في الغارة التي نفذتها على الأسطول الأمريكي في قاعدته في ميناء بيرل هاربور، عندما تمكنت قاذفاتها التي كانت ترافقها الطائرات المصممة بشكل رائع والمعروفة باسم ميتسوبيشي زيرو، من أن تصدم أمريكا بهجوم مدمر.

كان للهجوم على بيرل هاربور والطائرات التي قادته صلة خاصة بأسرة ميازاكي. كما يقر المخرج ميازاكي بذلك بسهولة، كان والده وعمه يمتلكان مصنعًا لصنع أحزمة لمراوح تلك الطائرات. طوال فترة الحرب، كانت الأسرة تحتفظ بمنزل كبير، بل تمكنت من الحصول على سلعة ثمينة ونادرة،

1- هذه العبارة للفريق الأول في الجيش الأمريكي بونير فيليرز ومذكورة في كتاب المؤرخ جون داور، حرب بلا رحمة.

2- راجع «Miyazaki, «Kenpo¯ kaeru nado no hoka,

3- راجع Louis, Ends of British Imperialism.

وهي البنزين الذي يستخدم وقودًا لوسائل النقل. وقد ساعدهم البنزين والمركبة التي كانوا يمتلكونها على هروبهم من أشد الانفجارات تدميراً.

من الواضح أن ميازاكي يشعر بالذنب بسبب وضع عائلته المزدهر في زمن الحرب، ولكن موقفه تجاه الطائرة التي وفرت ذلك الازدهار والفترة التي أنتجت بها تمثل حالة متناقضة. ستصبح النعم المختلطة التي وفرها التقدم التكنولوجي موضوعات رئيسية في عالم ميازاكي.

كان المخرج معجبًا بالتكنولوجيا الحديثة التي تتمتع بها تلك الطائرات، وهي دليل على أن بلاده تقوم باللحاق بالغرب بسرعة فائقة. ومن الواضح أيضًا أن المخرج ينظر إلى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين على أنها حقبة حاسمة للأمة ولأسرته، زمن الابتكار التكنولوجي والاضطراب السياسي ولكنه أيضًا زمن تزايد العسكرة والكوارث الطبيعية. في مشاهد من ذعر الحشود والمباني المهتزة، يصور في فيلمه مهب الريح زلزال طوكيو عام 1923، وهو الحدث الذي أثر بشكل مباشر على والد ميازاكي وجده.

على الرغم من الدمار الذي كان يلوح في الأفق، اتسمت فترة ما قبل الحرب بالإثارة والحركة، مع استمرار عملية التحديث بدأت اليابان الإقطاعية تحاول اكتساب هويات مختلفة. بدأ ما يسمى بالأولاد والبنات المتمدنين خلق مسارات جديدة لسن البلوغ انحرفت بشدة عن التقاليد المحافظة التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر. وهذا ما جعل ميازاكي يصف والده باستخفاف بأنه «فتى متمدن»، وهو يعني عدم تحمله المسؤولية والانشغال بتسلية نفسه، لكن فيلمه مهب الريح يتميز أيضًا بتقديم صورة متعاطفة مع كايا، شقيقة بطل الفيلم، التي يمثل تصميمها على أن تصبح طبيبة لمسة عصرية مميزة.[4]

لم يواجه اليابانيون في نهاية الحرب الدمار المادي لمدنهم وخسائر لا مثيل لها في الأرواح فحسب ولكن احتلال قوات الحلفاء لبلدهم أيضًا، وهي المرة الأولى في تاريخ اليابان التي يتم احتلالها من قبل قوة أجنبية. كانت محاولات اليابان قبل الحرب للتحديث ومحاكاة الغرب قد تركت

4- راجع: Hando¯ and Miyazaki, Koshinukeaikokudangi, 52

جروحًا نفسية، قادت إلى ما أطلق عليه الكاتب ناتسومي سوسكي «الانهيار العصبي الوطني».[5] هذه المرة لم تكن الجروح روحية فحسب، بل ومادية مؤلمة – ومرئية في المباني التي سويت بالأرض وفي أكوام الأنقاض التي كانت تغطي الشوارع الخالية. كان الجنود الأمريكيون ذوو الأجساد الضخمة يقدمون العلكة للأطفال الجياع الذين قد لا يعود آباؤهم أبدًا.

كان ميازاكي وزملاؤه في استوديو جيبلي يدركون تمامًا التأثير المؤلم للحرب العالمية الثانية وكانوا مصممين على تذكير مواطنيهم الأصغر سنًا بهذا الأمر. كان العدد الذي صدر عام 2013 من مجلة نيبّو الناطقة باسم استوديو جيبلي نيبّو بمنزلة بيان ضد محاولة الحكومة المحافظة الحالية تعديل المادة التاسعة من الدستور، التي تنص على أن اليابان تتخلى عن شن الحرب «إلى الأبد». ولكن ما كان أكثر إثارة للمشاعر من الآراء المجردة المناهضة للحرب هي ذكريات ميازاكي وزملائه عن طفولتهم خلال الحرب العالمية الثانية. يقدم شريك ميازاكي الدائم المخرج إيزاو تاكاهاتا سردًا لتجربته الخاصة أثناء الحرب التي لا تنسى بشكل مختصر كالتالي:

كانت الغارة الجوية الأمريكية على أوكاياما [مدينة ساحلية متوسطة الحجم] الحدث الأكثر أهمية في حياتي كلها. كنت أنا وأختي بعيدين عن المنزل عندما حدثت الغارات الأمريكية لذلك عانينا من رعب كامل بسبب ذلك الهجوم. أصيبت شقيقتي بشظية قنبلة وفقدت الوعي. اعتقدت أنه من المحتمل أننا سوف نموت. ذهبنا إلى النهر وبقينا هناك نرتجف حتى الفجر، كان ينهال علينا المطر الأسود [في أعقاب القصف]. تم تدمير نصف أوكاياما في الغارة التي شنتها قاذفات بي 29. اشتعلت النيران في المنطقة المحيطة بمنزلنا وفي منزلنا نفسه. شاهدنا عددًا لا يصدق من الجثث. احترقت أجساد العديد من الأشخاص وغرق الكثيرون في النهر القريب.

ويختتم ذكرياته ليقول ببساطة: «لا أرغب في تجربة مثل هذا الرعب مرة أخرى على الإطلاق».[6]

5- راجع: Natsume Sōseki quoted in Yu, Natsume Sōseki, 120.

6- راجع: Isao Takahata, «Rokujū nen no heiwa no ōkisa,» 21.

وعلى نفس القدر من الآلام، كانت ذكريات الحرب لمؤلفة كتب الأطفال ريكو ناكاجاوا. فهي تصف في مقال لها في مجلة نيبّو، مقدار خوفها آنذاك من أن يتم اعتقال والديها على أنهما «جاسوسان» لأن العائلة كان لديها مكتبة واسعة من الكتب الأجنبية، كانت تشعر بالقلق من أن تتم مصادرة نسختها الخاصة من قصص هانز كريستيان أندرسن. تم إرسال ريكو وشقيقتها في نهاية المطاف إلى منزل أجدادهما في جزيرة هوكايدو الشمالية. حتى في هذا المكان البعيد، كانت تسود لوعة الغياب والحزن: «كان جدي، الذي يقوم بالتدريس في المدرسة الابتدائية والمتوسطة، يتلقى يومياً رسائل تتحدث عن طالب قُتل أثناء المعارك. كنت أشعر بالحزن على جدي عندما أراه وقد أطرق برأسه، ولوى كتفيه وبدأ يمسح نظارته».[7]

لقد اتضح لليابانيين ما تعنيه الحرب التي خاضوها بآمال كبيرة وبحماس الروح العدوانية.

كافحت الأمة بشكل جماعي من أجل اتخاذ رد فعل مناسب – تنافس الحداد مع اليأس، ممزوجًا بالغضب تجاه القادة العسكريين الذين قادوهم إلى هذا المستنقع ونحو الغزاة الأمريكيين الذين أكدوا عجزهم. يتذكر ميازاكي كيف بكى والده عندما أعلن الإمبراطور الياباني هزيمة البلاد.

تشكل إبداع ميازاكي جزئيًا، من وسط رماد الحرب العالمية الثانية. يجب أن تجتمع العديد من العناصر لخلق عبقرية شخص معين – الأسرة والطفولة والتعليم والثقافة. بالتأكيد هناك عنصر آخر قد يسبب الصدمة: الجروح النفسية التي لا تلتئم. عانى الكاتب الأيرلندي كليف ستيلز لويس من وفاة والدته بسبب السرطان عندما كان عمره عشر سنوات وخلق مع نفسه عالمًا خياليًا هو النارنيا، حيث يولد الموتى من جديد (وجسد ذلك في سبع روايات للأطفال بعنوان سجلات نارنيا–م). كانت التجارب المؤلمة التي مر بها الكاتب الإنكليزي جون رونالد رويل تولكين وفقدانه الأصدقاء الطيبين في خنادق الجبهة الغربية في الحرب العالمية الأولى قد ساهمت بلا شك في رؤيته لعالم موردور إحدى شخصيات رواياته المسكونة بالموت وتوقعها

7- راجع: Nakagawa, «Senso¯ wa kowai,» 19.

حدوث معركة نهاية العالم. ربما ساهمت علاقة الكاتبة ج. ك. رولينغ غير المستقرة مع والدها في ظهور شخصيات عدد من الآباء الغائبين أو الذين يعانون من مشاكل في سلسلة قصص هاري بوتر الشهيرة التي قامت بتأليفها. إذًا أصبحت الصدمة المحفز للفنان لتطوير الفن الذي يحتاجه لمعالجة الألم وتجاوزه، فإن إنشاء عالم بديل يأخذ هذه العملية خطوة أخرى إلى الأمام.

وصف ميازاكي ما يسميه «قوة الخيال» فيما يتعلق بحياته الخاصة قائلاً: «يقولون لك أن تواجه الواقع، ولكن على الأقل بالنسبة لي كانت قوة الخيال هي التي أعطتني مساحة لأكون بطلاً فيها. حتى إذا لم تكن رسومًا متحركة أو مانغا، فقد تكون قصصًا أو أساطير قديمة. هذا ما توصلت إليه البشرية لمساعدتنا على تجاوز آلامنا».[8]

يجب الإقرار بأن ميازاكي يؤكد أنه لا ينظر إلى فنه باعتباره معالجًا للصدمات. وفقًا لما يقوله متسوناري أويزومي الكاتب الذي ألف سيرة حياته، فإنه ظل مصرًا على أنه لا يحمل أي جروح صادمة: «لا أعتقد أنني من النوع الذي أصيب بالجروح [عاطفيًا] وجعلت منها موضوع الأفلام التي أخرجتها أو قصص المانغا التي ألفتها. «بدلاً من ذلك، يشير ميازاكي إلى أن الصدمة كانت شاملة»، نوعًا من الأشياء التي يعاني منها كل فرد - سواء كنت تحملها في داخلك بعناية أو تحاول تسخيرها وتحويلها إلى أشكال أخرى».[9]

بدلاً من الإسهاب في الحديث عن الصدمة، كان ميازاكي يصرّ على ذكر فضائل التحمل. «إذا سألتني ما إذا كان يمكن شفاء تلك الجروح، أقول لك لا، فهذه أمور يجب تحملها. ليس لها علاج». كان يعتقد أن الآثار التي تخلفها الصدمات العاطفية واحدة من «أساسيات الوجود البشري»، مضيفًا ببساطة، «عليك فقط أن تتحملها»[10]

ليس هناك شك في أن الصبر والتحمل والقبول هي مواضيع رئيسية في

8- انظر Miyazaki, «Jiyu ni nareru kūkan,» 29.
9- انظر حديث ميازاكي في كتاب: Ōizumi, Miyazaki Hayao no genten, 174.
10- نفس المصدر السابق.

عالم ميازاكي، تم التأكيد عليها من خلال العديد من الدعوات «للعيش» في أعماله المبكرة مثل فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح أو في وقت متأخر في عمله الأخير مهب الريح. الصمود، وليس المعاناة، هو ما كان يؤكد عليه ميازاكي مرارًا وتكرارًا. على الرغم من أن الصدمات كان لها مكان في كل من حياته وأعماله. يحدث ذلك في بعض الأحيان عندما نكون الأقرب إلى شيء ما تكون لدينا مشكلة كبيرة في رؤيته.

كان الكاتب ناتسومي سوسكي، الذي عاش طفولة غير سعيدة وكان يعاني من العصاب، هو، كما رأينا، أحد الذين كان ميازاكي يستعين بكتاباتهم. كما أنه أوضح إعجابه بكتابات ريوونوسوكي أكوتاجاوا، الشاب الرائع كاتب القصص القصيرة، الذي كانت تحيطه المشاكل العائلية ويملأه الخوف من أن يرث مرض انفصام الشخصية من والدته، والذي انتحر عام 1926. كانت أعمال كلا الكاتبين تتضمن مخلوقات فنتازية وسريالية تمارس قوة خارقة. هناك بطل أدبي آخر لدى ميازاكي هو كامو نو تتشومي (1155–1216)، وهو كاتب مقالات تتسم بالحدة عاش في فترات حدوث الزلازل وانتشار الروح العسكرية وانتهى به الأمر برفض مجتمع محاكم العصور الوسطى ليجد الراحة في عالم بديل يمزج ما بين الطبيعة والبوذية.

تحمل العديد من شخصيات ميازاكي الذكورية لعنة من نوع ما، تعبيرًا عن صراعاتها الداخلية: ذراع آشي تاكا السامة في فيلم الأميرة مونونوكي، وجه الخنزير الذي يحمله ماركو في فيلم بوركو روسو الذي أنتج عام 1992، مشروع هاكو السحري للتحول إلى يوبابا في فيلم المخطوفة إنتاج عام 2001، وقلب هاول المسجون في فيلم قلعة هاول المتحركة المنتج عام 2004، هذه هي الأمثلة الأكثر وضوحًا، ولكن حتى لوبي المرتاح وخالي البال في فيلم قلعة كاليوسترو الذي أنتج عام 1979 وسوسكي الطفل ذو السنوات الخمس والناضج بشكل عجيب في فيلم بونيو إنتاج عام 2008. كانا يحملان آثار جاذبية غير عادية للأبطال في الأفلام التي تستهدف جمهورًا شابًا. على الرغم من أن هذه الاختيارات لها معنى جمالي في المساعدة على إنشاء شخصيات أكثر تعقيدًا وجاذبية، فإنها تخلق أيضًا رؤية للعالم تتجاوز الترفيه العائلي البسيط.

لا تقتصر اللعنات في عالم ميازاكي على البشر. في إحدى أكثر الخطب التي لا تنسى في فيلم الأميرة مونونوكي المبني على الأسطورة والمثير للإعجاب، يقول الراهب الساخر جيكو بو، «العالم كله واقع تحت لعنة!» وتدعم المناظر الطبيعية المؤلمة التي تظهر في الفيلم هذا التصريح عندما نرى الغابات المدمرة، والسماء المظلمة، وإله الغابة وهو يقع برصاصة بندقية، وهو ما يجعل فيلم المخطوفة اللعنة على الطبيعة أكثر خصوصية: فالشخصية الغامضة هاكو ليست في الواقع بشرًا ولكنها إله نهر، ونهرها «ملعون». وهناك نهر آخر في الفيلم كان ملوثاً لدرجة أن إلهه تحول إلى «روح نتنة»، مما يدل على التلوث الروحي والبيئي.

غالبًا ما ترتبط رؤى المخرج بشأن النهب الذي تعرضت له الطبيعة، بجوانب محددة من الأضرار البيئية التي تسببت بها الحملة المحمومة للتصنيع التي شهدتها اليابان بعد الحرب. ربما كان يشير نهر هاكو الملوث في فيلم المخطوفة إلى نهر يمر بالقرب من منزل ميازاكي الذي عمل هو وأفراد المجتمع الآخرون على تنظيفه. لكن صور المناظر الطبيعية الشاسعة المدمرة ظهرت في أعمال ميازاكي منذ وقت مبكر منذ مسلسله التلفزيوني كونان فتى المستقبل الذي عرض في السبعينيات (يعرفه المشاهدون العرب باسم عدنان ولينا–م) واستمرت حتى آخر أعماله، مما يشير إلى أن إلمامه بالدمار الذي كان يحدث من حوله قد ترسخ في ذهنه في وقت مبكر. في هذا الصدد، يتجاوز ميازاكي الشاعر الصيني العظيم دو فو، الذي كان، في رؤيته عن «الجبال والأنهار» التي ستبقى صامدة، ينظر إلى أحزان العالم من منظور إنساني. يقول ميازاكي عن الأنهار في فيلم المخطوفة، «ليس شعب اليابان فقط ولكن الأنهار نفسها هي التي تعاني».[11]

انبثقت رؤية ميازاكي للكوارث البيئية والثقافية من وعيه الوطني. كثيرًا ما يذكر العلماء الغربيون ما يمكن تسميته جمالية عالم ميازاكي أو «الشنتو»، في إشارة إلى الديانة اليابانية التي نشأت من خلال مجموعة من العادات دون أن يعرف لها مؤسس والتي تنظر إلى العالم باعتباره عالمًا من الأرواح

11– وردت العبارة في فيلم المخطوفة الذي عرض في عام 2011.

(الكامي) التي ليست بالضرورة من البشر. في الواقع، يمكن العثور على الكامي حسب هذه الديانة في الصخور والشلالات والجبال والأشجار، كما يمكن أن نراها في شجرة الكافور القديمة التي صنع تحتها توتورو منزله في فيلم جاري توتورو. لقد أكد هذا الوعي الثقافي المؤمن بروحانيّة الجماد على مدار عدة قرون بشكل صريح على الروابط العميقة بين البشر وأنواع الموجودات الأخرى في الطبيعة وحتى مع قوى الطبيعة.

حيث إن اليابانيين يشتهرون بعلاقتهم الروحية المكثفة مع الطبيعة، فقد كانوا أيضًا واعين تمامًا لقوة الطبيعة الساحقة. لقد عانت اليابان على مدار تاريخها، من عدد مذهل من الانفجارات البركانية والزلازل والتسونامي، مما أدى إلى نشوء ما وصفته بـ«خيال الكارثة الياباني»[12]. على مر القرون كانت الثقافة الدينية المتمثلة بالزرادشتية والمسيحية واليهودية تحمل رؤية متشائمة، لكن خيال الكارثة الياباني، المرتبط بنظرة متشائمة جوهريًا وأحيانًا مأساوية للعالم، كان لفترة طويلة جزءًا من الثقافة اليابانية الجمالية والشعبية. تصور الكاتب كينزابوروواوي إي، الحائز على جائزة نوبل والذي يعد من أقرب معاصري ميازاكي، حدوث طوفان تطهير نهائي في وقت مبكر من السبعينيات. على جبهة الثقافة الشعبية، أصبحت رواية تصف الكارثة الشاملة وتحمل العنوان الجذاب «اليابان تغرق» هي الرواية الأكثر مبيعًا على نطاق واسع في الثمانينيات ومنذ ذلك الحين تم تحويلها إلى فيلمين حققا نجاحاً ساحقاً. تشن الرسوم المتحركة اليابانية بشكل فعلي هجومًا على المُشاهِد وتمطره بمَشاهد لنهاية العالم، بدءًا من المسلسلة التلفزيونية الكلاسيكية نسور الفضاء التي عرضت في السبعينيات ثم استمرت مع التحفة الفنية الرائعة فيلم أكيرا الذي أنتج عام 1988 والذي عرض نهاية العالم المرعبة، التي لا تزال سائدة في الأعمال الحديثة مثل المسلسل الكارتوني ذي الفنتازيا الكئيبة الفتاة الساحرة مادوكا ماجيكا.

ومع ذلك، فإن أعمال ميازاكي قدمت أكثر من أعمال أي فنان ياباني

12- انظر مقالة للمؤلفة بعنوان: Panic Sites منشورة في The Society for Japanese Studies DOI: 10.2307/132643

آخر، التعبير الأكثر توافقًا في جوهره ومظهره مع هذه الرؤية الثقافية من خلال استكشاف الجمال المتناقض للكوارث والتعبير عنه. قدم لنا عالم ميازاكي في فيلم تلو الآخر مشاهد لمعارك وخراب وتدمير واسع النطاق مع آثاره–مثلت رؤى غنية عن عوالم ما بعد القيامة – في الوقت الذي يقدم لنا فيه شخصيات استطاعت أن تتغلب على الفوضى والكوارث. في نهاية المطاف، تقدم أعماله صورًا للأمل والانتصار على المصاعب للمشاهدين في اليابان وحول العالم على حد سواء.

ترتبط عروض ميازاكي لنهاية العالم بخبرات الأمة اليابانية في الحرب العالمية الثانية، لكن شدتها وجمالها يرتبطان أيضًا بالمفهوم الياباني عن أن الحياة قصيرة، وهو مفهوم يرجع تاريخه إلى قرون عديدة. يمكن أن يخطر على بال المرء التسونامي التطهري والسلمي في فيلم بونيو على جرف البحر، ولكن حتى لهيب الحرب الذي اجتاح البلاد في فيلم قلعة هاول المتحركة يقدم جاذبية بصرية غريبة في رعبها وغموضها. يتجسد هذا المفهوم في المصطلح الشعري الذي ظهر في اليابان في القرن الحادي عشر وهو (mono no aware)، والذي يترجم تقريبًا إلى «الحزن على الأشياء» ولكنه يشمل أيضًا فكرة أن الجمال نفسه يقوم على الزوال.

يتم التعبير عن هذا المفهوم بشكل أجمل في ملاحظة أزهار الكرز التي تنتشر في الريح في أوج جمالها. إن أكثر أشكاله شراً هو العثور عليه في إضفاء الطابع المثالي على طياري الكاميكازي، وهم شباب كانوا في نهاية الحرب العالمية الثانية يقومون بمهام انتحارية في محاولة عقيمة لإنقاذ بلادهم من الخراب. كما يعلم ميازاكي جيدًا، فإن الطائرات التي كان هؤلاء الشباب يقودونها كانت من آخر بقايا أسطول طائرات الميتسوبيشي زيرو. أصبحت هذه الطائرات، زائدة عن الحاجة بسبب التطورات التكنولوجية التي شهدها سلاح جو قوات الحلفاء، وباتت بمنزلة توابيت للطيارين، ورَموز عفا عليها الزمن لعالم مات وانتهى.

لكن تخيل ميازاكي للكوارث لا يتجلى فقط على المستوى المجتمعي أو الثقافي. بعض من أفضل أفلامه هي عبارة عن أعمال تصور بشكل عميق نهاية العالم apocalypse التي تواجه فيه شخصيات الفيلم نهاية

العالم بحسب ما سماها أحد النقاد اليابانيين وتراها بعيون طفل.[13] كانت نهاية العالم الشاملة هذه شيئًا عانى ميازاكي نفسه منه في سن مبكرة عندما أصبحت والدته طريحة الفراش بمرض السل. الذي تم القضاء عليه حالياً إلى حد كبير في العالم الصناعي بفضل المضادات الحيوية، كان مرض السل في فترة ما قبل الحرب مرضًا قاتلًا مروعًا، يتسبب في جعل المصابين به يسعلون ويبصقون الدم ويؤدي بهم إلى الهزال والموت.

ووجد كتّاب القرن العشرين وما قبله في مرض السل موضوعاً رومانسياً. جعل الكاتب الألماني توماس مان أحداث روايته الجبل السحري تدور في مصحة سويسرية لمرضى السل. وعلى نفس المنوال، تناول الكاتب الياباني تاتسو هوري في روايته مهب الريح علاقة حب كان محكومًا عليها بالفشل بين شاب وحبيبته المصابة بالسل. ألهمت هذه الأعمال مجتمعة ميازاكي في آخر أعماله، وهو الذي كانت بطلته ناهوكو (التي سميت على اسم بطلة رواية أخرى للكاتب هوري) مصابة بالسل وتنتظر، دون جدوى، أن تشفى منه في مستشفى في جبال الألب اليابانية.

ربما يكون مهب الريح هو أكثر أفلام ميازاكي رومانسيةً، ومع ذلك من الصعب أن تكون الإصابة بمرض السل موضوعًا رومانسيًا. رغم أنه تم السماح لوالدة ميازاكي بالعودة إلى المنزل، لكنها أمضت ثماني سنوات لا تستطيع الحركة إلى حد كبير، معتمدة على أبنائها الأربعة في تدبير شؤونها اليومية. على الرغم من أنها تعافت في نهاية المطاف، فإنها بقيت طريحة الفراش طوال معظم فترة طفولة ومراهقة ميازاكي. لم يكن على الصبي أن يتعامل مع مرض والدته فحسب، بل كان عليه هو وعائلته أيضًا أن يتسابقوا مع الخوف الدائم والمستمر خشية موتها. وهناك حقيقة أخرى، اكتشفها ميازاكي لاحقًا، أن زوجة والده الأولى توفيت بسبب مرض السل في سن مبكرة خلال سنة من زواجهما.

13- انظر Shimizu, «Sukoyaka naru bo¯so¯,» 93 تشير المؤلفة إلى أن الباحث السينمائي بيتر بوس هو من ابتكر مصطلح «نهاية العالم الشاملة» في إشارة إلى الانهيار الجسدي الفردي انظر Boss, «Vile Bodies and Bad Medicine,» 16 ولكنها تستخدم المصطلح بمعنى أوسع ليشمل انهيار العائلة أو الأسرة.

بلد مدمَّر وأم تعاني من مرض مميت–من المؤكد أن هذه العوامل يمكن أن تعتبر مؤلمة، خاصة عندما يمر بها الإنسان في مرحلة الطفولة. لكن الطفولة تجربة متعددة الطبقات، ولم تكن حياة ميازاكي المبكرة مظلمة تمامًا. تميزت شخصيته بتحدي المصاعب والمثابرة أكثر من جنوحها نحو الاكتئاب أو القلق الذي يعاني منه العديد من الفنانين. يظهر ميازاكي في العلن أنه حاد الذهن وحازم، على الرغم من أن المرء يتساءل عما إذا كانت لمسة الحزن وحتى عدم الثقة بالنفس التي تتميز به بعض شخصياته الذكورية ربما تكون إسقاطاً لعواطفه المعقدة.

ولد ميازاكي وترعرع في طوكيو، وهو يجسد جوانب ما يصفه المصطلح الياباني بطفل طوكيو – الشخصية التي تميل إلى الصراحة والحزم، وربما الانشغال بالأمور التجارية قليلاً. حتى في مرحلة الطفولة، كان ميازاكي معروفًا بمزاجه الحاد، وفي وقت مبكر من سنوات دراسته الجامعية كانت لديه آراء قوية قلما يتراجع عنها. أشار النقاد عن حق إلى قدراته الإبداعية. يبدو أيضًا أنه كان فطنًا من الناحية المالية، وكان على دراية واسعة بحدود ميزانية أفلامه والاستوديو الخاص به على حد سواء. ورغم أنه انضم إلى مجموعة لدراسة أدب الأطفال في الكلية، فتجب الإشارة إلى أنه تخصص في السياسة والاقتصاد.

ربما يكون ميازاكي قد ورث دقته المالية من جده لأبيه. كان جد ميازاكي هو الذي صنع ثروة الأسرة، فقد تدرب على العمل وهو في الثامنة من عمره واستمر في العمل حتى استطاع تأسيس مصنع كان يعمل فيه خمسة وعشرون عاملاً عندما حدث زلزال عام 1923. من الواضح أن ميازاكي كان معجباً بقدرات جده وكان يثني على «ذكائه». من النوادر التي كان يرويها عن جده، قصة تمكنه خلال وقوع الزلزال من إنقاذ جميع أفراد عائلته وعماله، قائلاً لهم «تناولوا كل ما يمكنكم من طعام واركضوا بجواربكم أو حفاة الأقدام إذا لزم الأمر!»[14] استفاد من الفوضى التي أعقبت الزلزال لمساعدة عائلته

14– راجع: Hando¯ and Miyazaki, Koshinukeaikokudangi, 112–116 .15 والمصدر السابق الصفحات 53–54.

ماليًا. فبدلاً من حمل أشياء منزلية معه عند الفرار، أخذ أكبر قدر ممكن من المال في جيوبه. واستخدمه لشراء الأخشاب، معتبراً - وقد كان محقاً في ذلك - أن الحرائق التي سببها الزلزال يمكن أن تؤدي إلى عملية إعادة بناء واسعة النطاق.

وفرت ثروة جده للعائلة ملاذًا آمنًا خلال الحرب. بطريقة تبدو كأنها تنذر بتشابك الضوء والظلام في فن ميازاكي، أمضى المخرج الفترة الممتدة بين عامي 1944-1946، وهي السنوات الأكثر صدمة في التاريخ الياباني، وهو يسكن في بيت جميل يمتلكه جده في أوتسونوميا، وهي مدينة صغيرة تبعد حوالي ستين ميلاً عن طوكيو. انتقلت عائلته إلى هناك هرباً من الغارات الجوية المتزايدة من ناحية ولتكون أقرب إلى مصنع ناكاجيما للطائرات من ناحية أخرى، وكان مصنع عائلة ميازاكي تابعاً له. بفضل ارتباطه بالصناعة الحربية، فقد نما مصنع العائلة بشكل أكبر. كان عم ميازاكي رئيسه وعمل والده مديراً له. على الرغم من عدم دقة الأرقام - كان ميازاكي يؤكد أن والده كان يبالغ فيها غالبًا - إلا أن حكايات أفراد الأسرة تشير إلى أن عدد من كان يعمل في مصنعهم كان على الأقل ألفًا وخمسمئة عامل عند نهاية الحرب. وكما يقول ميازاكي، «كلما استمرت الحرب، كان دخلنا يزداد».[15]

كان ميازاكي الشقيق الأكبر، وأراتا شقيقه الأصغر، ووالداه ينزلان في دار الضيافة بدلاً من الفيلا الرئيسية، لكن الأطفال كانوا يتمكنون من الدخول إلى الحديقة الكبيرة والجميلة. حينما يتذكر أراتا الحديقة يصفها باسم «الجنة»، متذكراً كيف «كانت هناك شلالات وبركة، وكان مجموع مساحتها حوالي ألف إلى ثلاثة آلاف تسوبو [مقياس يساوي فدانًا إلى فدان ونصف] من الأرض». وقد أضافت حشرات خنافس وحيد القرن والزيزيا الإثارة والصوت إلى الحديقة. «في كل صباح كنا نطعم أسماك الكارب في البركة، وكان من المقبول ألا نذهب إلى المدرسة (بحجة الغارات الجوية)، وكان يمكننا اللعب طوال اليوم».[16]

15- انظر: O¯ izumi, Miyazaki Hayao no genten, 35.

16- نفس المصدر السابق ص26.

في الواقع، فإن وجود حديقة يابانية خاصة تزيد مساحتها على فدان ونصف الفدان كان لابد أن يبدو أمرًا ضخمًا، وتشكل مملكة شخصية يستمتع بها الإخوة، حتى مع اقتراب اندلاع الحرب أكثر فأكثر. ليس من المستغرب أن أحد الكتب المفضلة لدى ميازاكي من بين العديد من كتب الأطفال الإنجليزية التي قرأها هي رواية الخيال الكلاسيكية حديقة توم في منتصف الليل التي ألفتها فيليبا بيرس، عن صبي يكتشف حديقة سحرية كانت مختفية في الماضي. كما أنه ليس من الصعب تخيل أن هذه الحديقة «السماوية» قد تصبح الأساس لبعض المناظر الطبيعية الخيالية المحبوبة لدى ميازاكي. وكانت الأكثر بروزاً هي مناظر الريف اللطيفة والهادئة التي تضمنها فيلمه جاري توتورو، ولكن ربما يمكننا العثور على آثار أخرى لطفولته في الحدائق «السرية» العديدة التي قام بعرضها في أفلامه اللاحقة.

لم تكن أي واحدة منها حديقة يابانية تقليدية، ولكن ميازاكي لا يعيد رسم حديقة تقليدية بل اثنتين في فيلمه مهب الريح وبشكل لطيف: الأولى هي حديقة المنزل التي ينمو فيها بطله جيرو والثانية الحديقة ذات المناظر الرائعة التي تعود إلى كوروكاوا الذي يعلمه المهنة، والتي يتجول فيها الشاب جيرو وخطيبته، ناهوكو، في ليلة زفافهما الخيالية. لم يقتصر ما قدمه ميازاكي في فيلمه الأخير على وصف اللحظات المدمرة من التاريخ الياباني قبل الحرب، لكنه قدم أيضًا جمال الحياة التقليدية في اليابان وجوانب من حياة ميازاكي الخاصة.

وتمامًا مثلما أدخل ميازاكي المأساة والفقدان ببراعة إلى حديقة كوروكاوا في شكل اشتداد المرض على ناهوكو، دخلت المأساة والفوضى إلى مدينة أوتسونوميا، وإن كان ذلك بطريقة أقل وضوحًا. في 19 تموز 1945، في الشهر الأخير من الحرب، اشتدت الغارات الجوية على أوتسونوميا متسببة بخراب شامل حيث دمرت نصف المدينة وأصبح تسعة وأربعون ألف شخص مشردين. لحسن الحظ، نجا أفراد عائلة ميازاكي من ضرر جسيم، لكن ذكرى تلك الليلة بقيت حاضرة مع ميازاكي طوال حياته.

ومن المثير للاهتمام أن الغارات الجوية لم تكن هي التي أثرت فيه بشكل خاص. وبدلاً من ذلك، فقد وقعت حادثة خلال رحلة فرار الأسرة، وهي

التي أصبحت، في رأي أويزومي، كاتب سيرة حياة ميازاكي، نوعًا من «نقطة البداية» للمخرج:

عندما كان عمري أربعة أعوام ونصف العام، قُصفت أوتسونوميا. على الرغم من أن الوقت في الخارج كان ينبغي أن يكون منتصف الليل، فإن لون السماء كان أحمر فاتحًا أو ربما ورديًا كما لو أننا كنا في غروب الشمس. حتى داخل الغرفة كان اللون ورديًا. جاء عمي في شاحنة الشركة، وكانت أصغر من المركبة التي كنا نملكها في تلك الأيام؛ كانت المساحة المخصصة للأمتعة فيها صغيرة للغاية، كانت الشوارع التي مررنا بها تحترق من على جانبي الطريق. غطينا أنفسنا ببطانية – كان علينا بطريقة أو بأخرى أن نسير وسط ذلك المكان رغم أن الحرائق كانت مشتعلة فيه.

وما إن وصلنا حاجز الحماية، حتى وصلت مجموعة من الأشخاص يبحثون عن مأوى. لا تسعفني ذاكرتي تمامًا في هذا الأمر، لكنني متأكد من أنني سمعت صوت امرأة وهي تقول، «أرجوكم خذوني معكم». لست متأكدًا مما إذا كان ذلك مخزونًا في ذاكرتي أو أنني سمعت القصة من والديّ وشعرت أنني رأيتها، ولكن على أي حال كانت امرأة تحمل فتاة صغيرة، وجاء شخص من الحي يركض نحونا قائلاً، «من فضلكم خذوني معكم!» لكن السيارة استمرت في المسير. والصوت الذي كان يقول: «أرجوكم خذوني معكم» صار بعيدًا للغاية، وقد ترسخ تدريجيًا في رأسي بطريقة كما لو أنه تعرض إلى حادث اصطدام.[17]

وكان لهذا الحدث تأثير لاحق في ميازاكي جعله يعبر عن مجموعة معقدة من العواطف، بما في ذلك الشعور بالذنب بسبب الرفاهية النسبية التي كانت تعيش فيها أسرته واستياؤه من عدم رغبة والديه في مساعدة المرأة وطفلها. من الواضح أن إدراكه المستمر لانتفاع عائلته مادياً من خلال علاقتها بالصناعة الحربية كان يعمق إحساسه بالذنب وتحمل المسؤولية عن معاناة الآخرين: «في الحقيقة أنني عشت بشكل مريح في عائلة أصبحت ثرية من خلال اشتراكها في صناعة الذخائر الحربية في وقت كان معظم الناس يعانون

17– نفس المصدر السابق ص26.

فيه ماديًا، وبينما كان الناس يموتون من حولنا، تمكنت عائلتنا من الفرار في شاحنة عندما لم يكن بإمكان أحد الحصول على وقود البنزين، وانتهى بنا الأمر إلى التخلي عن الأشخاص الذين كانوا يتوسلون إلينا للسماح لهم بمرافقتنا – هذه الذاكرة أصبحت جزءًا من شخصيتي وكنت حينها أبلغ من العمر أربع سنوات».[18]

كان ميازاكي يفكر ملياً في الكيفية التي كان من الممكن أن ينتهي به الموقف لو كان الأمر معكوسًا: «لو كنت أحد الوالدين وطلب مني طفلي التوقف، أعتقد أنني كنت سأتوقف. هناك العديد من الأسباب التي تجعلك لا تستطيع فعل ذلك... ولكني ما زلت أعتقد أنه كان من الأفضل لو أني طلبت منهم التوقف. أو لو قال أخي الأكبر ذلك».[19]

يتذكر أراتا التجربة بشكل مختلف نوعًا ما: كانت الشاحنة صغيرة، كما يقول، وكان من المستحيل أن نأخذ معنا شخصًا آخر. الأمر الأكثر إثارة للدهشة هو تذكّر أراتا أن جارهم الذي طلب المساعدة في تلك الليلة كان رجلًا وليس امرأة. وفقا لأراتا، كان للرجل طفل في المنزل. إذا كانت ذاكرة شقيق ميازاكي الأكبر أكثر دقة، فمن المفترض أن ذكرياته لم تجعل الأمر مختلفًا، وهو الأمر الذي كان يمكن لعائلته أن تقدم يد المساعدة فيه، ولكنها اختلقت أمًا تحمل طفلًا – وهذا ما يعتبره إيزومي مثالًا مبكرًا على الدور الذي ستلعبه الأمهات في عالم ميازاكي.[20]

للأمهات أو شخصية الأم دور مهم في الكثير من أفلام ميازاكي، ولكن ما يبعث على التفكير بشكل خاص في ذكريات ميازاكي حول الغارة الجوية هو تحميل نفسه المسؤولية رغم أنه كان يبلغ من العمر أربع سنوات. بعد أن أشار أولًا إلى أنه كان عليه أن يناشد والديه التوقف، واصل عرض نهايات بديلة، حيث كان يمكن أن يلبي هو وشقيقه نداء المسؤولية: «أعتقد أنه لا يبدو واقعيًا أن طفلًا يبلغ من العمر أربعة أعوام يطلب من والديه إيقاف

18- نفس المصدر السابق ص27.

19- نفس المصدر السابق ص28

20- نفس المصدر السابق ص32

السيارة، لكنني شعرت أنه لو كان مثل هذا الطفل موجودًا، لكان هذا الوقت مناسبًا لإخبارهما بالتوقف».[21]

نحن ننظر إلى الأطفال في هذه الذاكرة المبكرة باعتبارهم صوت الضمير الذي يحوّل الأفكار إلى تصرف: وكان مثل هؤلاء موجودين. نلتقي في عالم ميازاكي بمثل هؤلاء الأطفال مرارًا وتكرارًا - صبية صغار يتحملون مسؤوليات الكبار بشكل مدهش مثل: ساتسوكي التي تعتني بأسرتها التي لا أم لها في فيلم جاري توتورو؛ والمراهقَين الصغيرَين شيتا وبازو في فيلم قلعة في السماء الذي أنتج عام 1987، اللذين يحشدان القوى لإنقاذ العالم من الدمار وسوسكي البالغ من العمر خمس سنوات في فيلم بونيو، والذي لا يقوم فقط برعاية والدته الوحيدة بل يتعامل أيضًا مع آثار كارثة تسونامي مهولة.

يصبح الأطفال الصغار في عالم ميازاكي أفرادًا ديناميكيين ومسؤولين. هؤلاء الأطفال يتحملون الأعباء ويعملون كمرشدين، ليس لزملائهم من شخصيات الفيلم فقط، ولكن لجمهور المشاهدين على نطاق العالم أيضًا. تقوم دوافع ميازاكي المثالية في واحد من أسسها الرئيسية على فكرة كون الطفولة مساحة من البراءة والحرية والتواصل. إحدى أكثر تجارب ميازاكي شهرة هي الدعوة لأن «نرى بعيون صافية». وتظهر هذه الكلمات في فيلم الأميرة مونونوكي، الذي يعد واحداً من أكثر أعماله التي توجهت إلى البالغين، ولكن فكرة النظر إلى الأشياء بعيدًا عن المخلفات المتراكمة من وجهات النظر المتحيزة والمتحاملة الناتجة عن التجربة الحياتية هي التي تشير إلى الأخذ بوجهة نظر الطفل، فهي وجهة نظر أكثر وضوحًا من وجهة نظر البالغين.

في إعادة تخيل المخرج لقصة الغارة الجوية، وجدنا أطفالًا مسؤولين وأمًا تطلب النجدة. ورداً على عالم الدمار الشامل، يتخيل المخرج نفسه في طفولته أو أن هناك طفلًا آخر يطلب من الكبار أن «يتوقفوا» من أجل مساعدة الأم. لا يقلل ميازاكي من الفوضى والخسارة اللتين شهدتهما تلك الليلة

21- نفس المصدر السابق ص33

الرهيبة في أوتسونوميا. لكنه يقدم رؤية بديلة للتفاعل الإنساني حيث تلعب المسؤولية والتعاون والشجاعة دورًا. إن ظهور هذه العناصر كجزء من ذاكرة غير مؤكدة أو حتى كاذبة دليل أكيد على مركزيتها في رغبة ميازاكي في خلق نظرة أكثر إيجابية للعالم.

كانت اليابان في عام 1945 «بلدًا مدمرًا»، لكن شعبها ظل موجودًا. حتى لو كان إبداع المُخرج يجعل الأبطال يخرجون من الطبيعة والأشياء الجامدة، إلا أنه كان يعترف دائمًا بالتواصل الإنساني. يصبح الأطفال على وجه الخصوص عوامل التغيير والطمأنينة في أعماله، ويعانون من الصدمة ويعالجونها، ولكنهم يتخطون الكارثة أيضًا من خلال العمل على تخفيف حدتها.

حتى في أكثر تعبيرات عالم ميازاكي المروعة عن نهاية العالم، هناك شيء يستمر في الوجود دائمًا. في تصويره للعوالم المفقودة أو غير الواقعية، يقدم المخرج محفّزات للأمل والعمل، وليس مجرد مركبات نقل يهربون بها من الغارات الجوية. في هذا الصدد، يمكن القول إن ميازاكي يشارك في ما يسميه المفكران ديفيد إل إنغ وديفيد كازانجيان «سياسة رثاء» – غير سلبية ولا مستسلمة ولكنها ناشطة، تركز على «ما تبقى» بدلاً من التركيز على «ما تم فقدانه»: الخسارة تحرك المشاعر أكثر من النصب التذكارية، كما أنها تحفز على الإبداع[22]. إلى جانب إيزاو تاكاهاتا وتوشيو سوزوكي والموظفين المتفانين في استوديو جيبلي، سيستمر ميازاكي في صنع الأفلام التي تلهم الناس على كيفية التصرف عند مواجهة الخسارة، والمجتمع على التعامل مع فقدان بعض مقوماته، وتنعش العمل في وجه الدمار.

22– انظر: Eng and Kazanjian, Loss, 2

الفصل الثاني

مرحلة التكوين والدخول
إلى عالم الرسوم المتحركة

ما يحفزك على المضي قدماً في مجال رسم الرسوم المتحركة هو العالم الذي كنت قد رسمته بالفعل داخلك، والعديد من المناظر الطبيعية التي قمت بتخزينها في ذاكرتك، والأفكار والمشاعر التي تبحث عمّن يعبر عنها.

- هاياو ميازاكي

كيف اكتشف ميازاكي جمال الرسوم المتحركة؟ بصرف النظر عن المهارة التقنية التي كان سيجلبها إلى هذا الشكل الفني، فما الذي كان يوحي له أن الرسوم المتحركة هي التي ستحدد مسار حياته؟ لكي تصبح رسام رسوم متحركة عظيمًا فإن الأمر يتطلب أكثر من مجرد حيازتك مهارات رسم استثنائية، وأن تتمتع بمثابرة غير عادية، على الرغم من أن هذه الأشياء كانت جزءًا أساسيًا من مجموعة أدوات ميازاكي الجمالية. فإنه امتلك أيضًا العمق النفسي الذي لا يجعله رسام رسوم متحركة عظيمًا فحسب، بل مخرجًا رائعًا أيضًا. تشكل موضوعاته المتكررة طيفًا واسعًا من القضايا النفسية والجمالية، جعلته يدمج الظلمات مع النور. يعود مصدر العديد من عناصر عالم ميازاكي إلى سنوات طفولة المخرج وأيام مراهقته. حين بدأ ميازاكي

يكبر بعد نشوب الحرب العالمية، كان يحب أن يرسم الطائرات العسكرية، وهذا الشغف أتى ثماره في المشاهد المذهلة التي تظهر في أفلامه. ساعدته علاقته المعقدة للغاية مع والديه في تصويره للعديد من أبطال أفلامه من المراهقين والأطفال الصغار. وأخيرًا، ساهمت التغيرات الأيديولوجية والاقتصادية التي شهدتها اليابان في تطوير وعيه السياسي، الذي عبّر عن نفسه في القصص التي ألّفها وكان يشير فيها إلى صعود الرأسمالية اليابانية وتوسع عمليات التصنيع وما رافق ذلك من أضرار بيئية وسياسية ونفسية.

أصبح الكثير من الناس في القرن الحادي والعشرين يرغبون في أن يصبحوا رسامي رسوم متحركة. رغم أن الاشخاص البالغين من أبناء جيلي ما زالوا يعتبرون هذه المهنة غير اعتيادية بعض الشيء، فإن العديد من طلابي يدرسون فن الرسوم المتحركة بنشاط ويتطلعون إلى اتخاذه مهنة لهم. الرسوم المتحركة هي جزء أساسي من ثقافة وسائل الإعلام، لا تظهر فقط في المسلسلات التلفزيونية الكارتونية ولكن في الإعلانات التجارية وأفلام الحركة الحية وفي مواقع الإنترنت. لم تكن فكرة أن تصبح رسامًا محترفًا في اليابان في الخمسينيات وأوائل الستينيات شائعة تقريبًا. في أحسن الأحوال، قد يتطلع المرء إلى أن يصبح رسامًا للقصص المصورة، وقد أصبح هذا هدف ميازاكي الشاب – ولكنه لم يكن الهدف الذي شجعه عليه أفراد أسرته أو زملاؤه في المدرسة الثانوية. كانت القصص المصورة مخصصة للأطفال. في أسر الطبقة المتوسطة المحترمة، كان من المتوقع أن يذهب الأبناء للعمل في وظائف ذهنية (من ذوي الياقات البيضاء) ويصبحوا «موظفين برواتب ثابتة»، وهم جزء من الجيش الجديد من الموظفين التنفيذيين المجتهدين الذين يضحون بأنفسهم من أجل خير بلدهم الناجح اقتصاديًا.

لم يُبدِ ميازاكي أي اهتمام بمشاركة هؤلاء الأشخاص نفس المصير: «لقد قضيت سنوات دراستي الثانوية في الفترة التي سبقت دخول الاقتصاد الياباني فترَة نموه العالية السرعة. وخلال ذلك الوقت، كنت الشخص الوحيد تقريبًا في المدرسة الثانوية على حد علمي قد سبق له أن قرأ القصص المصورة، ولو كنت أخبرت الناس حينها أنني كنت أرسم رسومات هزلية، لكانوا قد عاملوني كما لو كنت مغفلًا. كانت لدي حجة جاهزة، بالطبع، لذلك كان

الأمر سهلاً بالنسبة لي، لأني في ذلك الوقت كنت أعتقد أن أي شخص لا يقدر الإمكانات التي تتيحها القصص المصورة لا بد أن يكون أحمق».[1]

لقد أدرك ميازاكي هذه الإمكانات في وقت مبكر جدًا، ورأى أيضًا طريقه الخاص ليصبح رساماً للقصص المصورة. يمكن اعتبار الكثير مما قام به في أيام طفولته وشبابه بمنزلة تهيئة لحياته المهنية - ليس من حيث المهارات التي كان يطوّرها ولكن على المستويات النفسية والأخلاقية أيضًا. ترافق حب الرسم لديه والوعي البصري بمحيطه مع شعور قوي بالمسؤولية والقدرة على العمل مع الآخرين، وإن كان على نطاق إخوته في البداية. كان بحاجة أيضًا إلى الابتعاد، إلى عالم الخيال.

ربما نشأت هذه الحاجة من الأزمة التي واجهتها أسرته بمرض والدته المستمر وما خلفه لديه من شعور بالوحدة. وبينما كان ميازاكي البالغ يتكلم بغموض عن طفولته ويصفها بأنها كانت «مثيرة للشفقة ومخزية» اعترف بأنه عندما كبر، «أبعد ذكريات [طفولته] بعيدًا عن نفسه».[2] ولكن طفولته وشبابه هما اللذان أمداه بالأدوات التي ستساعده على أن يصبح رسام رسوم متحركة وفنانًا ناجحًا.

كانت القدرة الفنية المتفوقة لديه واضحة منذ الطفولة المبكرة. فاليابان لديها تقليد قديم من الإبداع الفني، كما يوضح تاكاهاتا شريك ميازاكي في نقاشه حول تأثير الرسوم اليابانية التقليدية القديمة على أفلام الرسوم المتحركة الحديثة.[3] يعتبر تعليم الفن بشكل مبكر في اليابان متفوقًا كثيرًا على مثيله في الغرب، حيث يتعلم الأطفال تقنية الرسم المتطورة في سن أصغر بكثير مقارنة مع الأطفال في أوروبا أو أمريكا.

تم تعزيز موهبة ميازاكي الفطرية من خلال هذه الثقافة وهذا التعليم. يذكر شقيقه أراتا مشاركتهما في مسابقة في المدرسة الابتدائية حيث قام كلا الأخوين برسم حديقتهما كما كانا يريانها من الطابق الثاني من منزلهما. على

1- انظر: Miyazaki, Starting Point, 97.

2- المصدر السابق ص 200

3- انظر: Takahata, Juniseiki no animeeshon

الرغم من كون أراتا كان أكبر منه بسنتين وجيدًا في الرسم، فإنه كان يرى أن هاياو كان يرسم بالفعل بمستوى لا يمكنه تقليده، مشيرًا إلى مهارة شقيقه الأصغر في «رسم كل شيء بشكل صحيح»: «بغض النظر عن الطريقة التي تنظر فيها إلى رسومنا، فإن رسوم هاياو كانت هي الأفضل». رأى أراتا ذات مرة معلمين يتوقفان أمام عمل هاياو، وقال أحدهما: «هذا عمل ممتاز»، ملمحاً بشكل ضمني إلى أن شقيقه الصغير لا بد أن يكون قد حصل على مساعدة من شخص أكبر منه سناً. انتهى الأمر بأن فاز أراتا في المسابقة.[4]

إن قدرة ميازاكي على الرسم بمثل هذه الدقة والانتباه إلى التفاصيل سيؤثر بشدة في مسيرته المهنية. وعلى عكس العديد من أفلام الرسوم المتحركة، سواء في الغرب أو في اليابان، فإن أفلام استوديو جيبلي معروفة بعمق محتواها والصدى الذي تخلفه. يقدم لنا عالم ميازاكي على وجه الخصوص ما تصفه الناقدة إليا كاميرون بأنه «خصوصية المكان»، الإحساس بأن القصة موضوعة داخل إطار أوسع يمتلك الحبكة والخصوصية على حد سواء[5]. وهذا يمنح الإحساس بالواقعية الشديدة لكل ما يظهر في الفيلم بدءًا من المناظر الطبيعية الريفية في فيلم جاري توتورو وانتهاءً بمناظر الساحل الأدرياتيكي في فيلم بوركو روسو.

كان حب ميازاكي الأول الذي استمر معه طوال حياته هو رسم المكائن، بدءًا من مكائن إطفاء الحريق الحمراء اللون التي رسمها عندما كان طفلاً صغيرًا إلى أن واصل رسم الطائرات التي فتنته بعد الحرب. يتساءل أراتا عما إذا كان شغفه برسم الطائرات يعود إلى شظايا الطائرات التي وجدها الأولاد في أرض مصنع العائلة المغلق، والتي قام إخوته بجمعها وأظهروها بعد الحرب للأطفال الذين كانوا يحسدونهم عليها.[6] ومن الممكن أيضًا أن يكون ميازاكي قد ورث افتتانه بالمكائن من جده، الذي كان يحمل براءات اختراع لعدة أشياء قام باختراعها.

4- انظر: Ōizumi, Miyazaki Hayao no genten, 58.

5- انظر: Cameron, «McLuhan, Youth, and Literature,» 112.

6- انظر: Ōizumi, Miyazaki Hayao no genten, 57

بينما حاول والد ميازاكي أن يستأنف العمل في المصنع بعد الحرب، من خلال تصنيع المستلزمات المنزلية مثل الملاعق، لم تعد عائلة ميازاكي غنية كما كانت، على الرغم من أنها كانت لا تزال أفضل حالًا من العديد من العائلات. كان العديد من اليابانيين مصدومين ويعانون من الجوع. يتذكر ميازاكي جنود الاحتلال الأمريكيين وكيف كانوا يوزعون الحلوى. بالنسبة للأمريكيين، كان وضع شيء ما في بطون الأطفال الجياع طريقة للتصالح بشكل أفضل مع العدو المهزوم. بالنسبة إلى ميازاكي والعديد من اليابانيين الآخرين، كانت هذه تصرفات مهينة. «بعد الحرب جاء العديد من الأمريكيين وتجمعنا حولهم. لكنني لم أستطع أن أحرج نفسي وأقوم بأخذ الشوكولاتة أو العلكة منهم».[7] هذا الموقف المعقد تجاه الولايات المتحدة ينعكس في فيلمه بوركو روسو، حيث يصور الطيار الأمريكي كيرتس على أنه شخص متغطرس ومضحك ولكن الفتاة الصغيرة فيو، التي كانت قد عادت مؤخرًا من أمريكا تظهر في الفيلم بشخصية متحمسة ومثابرة.

لم يستطع جيل ميازاكي تجنب الأفكار والممارسات الجديدة التي فرضها الاحتلال. وقد واجهها الشباب بشكل مباشر في النظام التعليمي الجديد، الذي تم تأسيسه بناءً على النموذج الأمريكي. كان النظام التعليمي قبل الحرب يشدد على التضحية من أجل الأمة قبل كل شيء. يتذكر الروائي «كينزبوروواوي» كيف سأله المعلم وهو في سن الثامنة، «هل ستغمد السيف في بطنك وتموت من أجل الإمبراطور؟» كانت هناك إجابة واحدة صحيحة: «نعم».[8]

كان النظام التعليمي الذي فرضه الاحتلال يشدد على الديمقراطية والسلوك الديمقراطي، من خلال فتح نوادي النقاش وتبادل الأفكار بحرية. كما تم الترويج لرؤية التاريخ الياباني الحديث على أنه سلسلة من الأفعال الرهيبة، بل الشريرة. وتم التعبير عن تأثيره على الهوية الثقافية لميازاكي: بقوله كم «كان يكره اليابان» عندما كان شابًا.[9]

7- انظر: Miyazaki, «Kenpo¯ o kaeru nado,» 4.

8- انظر: Nathan, «Introduction,» xiii.

9- انظر: Miyazaki, «Kenpo¯ o kaeru nado,» 5

لكنه مع ذلك يقول، «لو كنت قد ولدت قبل ذلك بقليل، لكنت بالتأكيد» شابًا عسكريًا «متحمسًا، متأثراً بتلقين السلطات الحاكمة اليابانيين النظرة العسكريتارية والتوسعية خلال عقدي الثلاثينيات والأربعينيات ولو كنت قد ولدت حتى قبل ذلك، لكنت من النوع الذي يتطوع ويندفع للموت في ساحة المعركة».[10] لم تقدم فترة ما بعد الحرب، عندما أعادت الأمة المحطمة لم شتاتها، سوى القليل من الإثارة العاطفية لصبي صغير متحمس. وبتعامله مع المشاكل في المنزل والنشأة في مجتمع كان لا يزال فقيرًا جدًا ومغلقًا، ربما كان ميازاكي قد بدأ يتوق إلى أيام الحرب بكل آثارها المدمرة.

من حسن حظ الرسوم المتحركة، أن تاريخ ميلاده قد جعل طبيعته الحماسية تجد منفذًا لها في نهاية المطاف في الفن بدلاً من ساحات القتال. لقد أحب ميازاكي التكنولوجيا التي لم تعد موجودة أو التي كانت موجودة في ذهنه فقط. قال ذات مرة عن رغبته في رسم السفن الهوائية «كانت عندي رغبة قوية في التحرر من قيود الواقع».[11]

لكن الطائرات كانت أيضًا تدل على الاستقلالية والسلطة. يتذكر قائلاً: «لقد نشأت متحمسًا للغاية بشأن الحرب وقمت برسم أشياء حربية في كل مكان». «كنت صبيًا يراقب نفسه بشكل مفرط، وكانت لدي صعوبة في التمسك بمواقفي في صراعي مع الآخرين، لكن زملائي قبلوني في النهاية لأنني كنت جيدًا في الرسم. عبّرت عن رغبتي في السلطة عن طريق رسم الطائرات بأنوف أنيقة ومدببة والسفن الحربية بمدافع ضخمة. ووجدت نفسي مبتهجًا بشجاعة البحارة الذين – حتى أثناء غرق سفنهم المحترقة – واصلوا إطلاق النار من مدافعهم إلى أن حلّت النهاية المريرة، والرجال الذين باتوا وسط جحيم الحرائق ونيران مدافع العدو المضادة للطائرات. بعد ذلك بوقت قصير فقط أدركت أن هؤلاء الرجال كانوا في الواقع يرغبون بشَدة في العيش واضطروا إلى الموت عبثًا».[12]

10– نفس المصدر السابق

11– انظر: Miyazaki, Turning Point, 166

12– انظر: Miyazaki, Starting Point, 45.

بمسارعته للحديث عن أهوال الحرب، قدم ميازاكي أيضًا مشاهد حربية ديناميكية بشكل مهووس. يبدو التناقض أكثر وضوحًا في فيلمه مهب الريح، الذي يدين الحرب وفي نفس الوقت يستمر في عرض التصاميم البارعة للتكنولوجيا العسكرية، ويبذل كل جهده لإظهار قوتها التدميرية.

كانت سنوات ميازاكي الأولى في المدرسة فترات من الوحدة والشعور بالعجز. في الوقت الذي أصبح فيه في الصف الخامس، كان قد تنقل بين ثلاث مدارس. تركت عائلته منزل جده الجميل وعادت إلى طوكيو، إلى منزل يقع في منطقة إيفوكو، في حي سوغينامي. وفقًا لما يذكره الكاتب أوزومي، سيصبح المنزل في منطقة إيفوكو نموذجًا للمنزل الذي سيظهر في فيلم جاري توتورو. خلافًا لمنزل توتورو، الذي يقع في الريف، فإن حي سوغينامي – كوكان يشغل مساحة كبيرة من طوكيو، وهي منطقة رائعة في الضواحي ذات مساحات خضراء ومدارس جيدة. بدأ إخوة ميازاكي يتلقون تعليمهم في «مدرسة جيدة حيث يجب عليك أن تدرس بجد ولكنهم لا يجعلونك تعاني».[13]

لكن كل انتقالة من مدرسة إلى أخرى جعلت ميازاكي يشعر بانزعاج أكثر، وتبعده عن إيفوكو «هزّ ذلك الأمر أعماق وجودي. كان الأمر مثل الضباب – كنت أنظر إلى الكتاب ولا أفهمه... [و] إذا لم أتمكن من فهمه، فماذا أفعل؟»[14]

يدين ميازاكي بالفضل لشقيقه أراتا في حمايته من بعض الجوانب الأكثر صعوبة لتلك التغييرات. لكونه يمتلك جسدًا مثيرًا للإعجاب، ولأنه كان ماهرًا في الرياضة فإن أراتا ولد وهو يحمل صفات قيادية، في حين أن هاياو كان يميل إلى البقاء في الظل يقرأ ويرسم: وكما يتذكر أراتا، كان «منطوياً وحساساً، وغير ماهر في الرياضة. ما كان يحب القيام به هو قراءة الكتب ورسم الصور. كنت أنفق مصروفي على شراء الأكل. فيما كان هاياو ينفقه على كتبه!»[15]

13- انظر: Ōizumi, Miyazaki Hayao no genten, 75.

14-- نفس المصدر السابق ص68.

15- نفس المصدر السابق.

يقول المخرج ميازاكي: «بالإضافة إلى القصص المصورة فقد قرأت كتبًا مثل: الكونت دي مونت كريستو، والفرسان الثلاثة، سجين زندا (الذي من شأنه أن يؤثر في أول فيلم مميز له وهو قلعة كاليوسترو).[16] لقد أحب قصة رحلات غلفر والفيلم المأخوذ عنها الذي أخرجه ماكس فليشر والذي جعل ميازاكي يقارن الاستوديو الخاص به مع استوديوهات والت ديزني. وجد هذا الصبي في تلك القصص المثيرة التي تم سردها في هذه الأعمال مصدر إلهام للمغامرات ذات الإيقاع السريع التي ستصبح سمة مميزة لعالم أفلام ميازاكي.

كما أن الشاب ميازاكي كان يمتدح أيضًا الكثير من الأعمال الدرامية القصيرة الوثيقة الصلة بالأطفال، وغالبًا الفتيات، مثل الحديقة السرية، وهايدي، وهي رواية عن فتاة صغيرة في جبال الألب السويسرية سيعيد صنعها هو وتاكاهاتا على شكل مسلسل تلفزيوني ناجح. كان الانغماس في هذه الأعمال قد أضاف الكثير إلى قدرة ميازاكي غير العادية على ملء الشاشة بأبطال أطفال محبوبين وواقعيين.

حصل ميازاكي على المزيد من التحفيز البصري وأشكال أخرى من المغامرة الرائعة من مطالعته للقصص المصورة (المانغا)، التي سرعان ما أصبحت وسيلة الترفيه اليابانية الأساسية. كان ميازاكي مثل معظم الأطفال اليابانيين في ذلك الوقت، يعشق القصص المصورة التي كان يرسمها أوسامو تيزوكا، ذلك الفنان والرسام الذي لم يتم تجاوز تأثيره في الثقافة الشعبية إلا على يد ميازاكي، ولم يحدث ذلك إلا بعد أن تمكن من تجاوز التأثير الطاغي لرسومات ذلك الأستاذ البارع الذي ظهر في وقت مبكر. على الرغم من أنه لم يفقد حبه للأدب في المدرسة الثانوية، كان ميازاكي منغمسًا تمامًا في قراءة ورسم القصص المصورة.

ومما شجعه على الولع بالقراءة، والفن، والمغامرات الخيالية هو الحاجة المتزايدة للهروب من حياته في البيت. تسبب مرض السل الذي أصاب والدته ومعالجتها في المستشفى، ومن ثم اضطرارها إلى الرقود في سريرها

16- نفس المصدر السابق

بإنهاء طفولة الأولاد بالفعل. اضطر الأولاد بسبب عجز والدتهم - وقد أصبحوا في نهاية المطاف أربعة - إلى الاعتماد على أنفسهم. يتذكر ميازاكي بدرجة عالية من الاستياء الحاجة إلى أن يكون «طفلاً صالحًا»، وإجباره على تولي مهام الطبخ والغسيل.[17]

قدمت القراءة والرسم لميازاكي منفذًا إبداعيًا وساعدا في تهدئة رعب العودة إلى المنزل الذي بات يشعر فيه بالفراغ الذي يكبر يومًا بعد يوم. بدأت الخادمات بترك المنزل الواحدة بعد الأخرى، أما من بقي منهن لفترة من الزمن فلم يكن لديهن أية ذرة تعاطف مع ميازاكي، الذي يتذكر أنه كان «يخوض حربًا» عندما يطلب المساعدة.[18] بعد عدة سنوات قال في مقابلة معه «شعرت دائمًا أنه كان عليّ الاعتذار عن وجودي». «لا أحمل ذكريات جميلة من الطفولة - فإلى أن دخلت الجامعة كنت أشعر بالإذلال... وعملت على نسيان كل شيء ونسيته تقريباً».[19]

إن علاقة ميازاكي العميقة بالطفولة المفقودة هي واحدة من أعظم نقاط قوته بصفته راويًا للقصص وتكمن وراء ثراء تحفيز خيال الأطفال الذي يتسم به عالم ميازاكي. بينما تستحضر أعماله المبكرة عوالم خيالية رائعة وتوصيفات واقعية بشكل ملحوظ للشباب، إلا أن فيلمه الثالث المحبوب، جاري توتورو، هو الذي نجح من خلال الخبرة المتزايدة والتعاطف مع معاناة الآخرين بالجمع بين التخيلات الهاربة والحقائق المؤلمة لطفولته.

سوف نناقش هذا الفيلم بشكل أكثر عمقًا في وقت لاحق، لكن من المفيد الآن أن نلاحظ إشارة الناقد هيكارو هوسوي إلى أن ميازاكي عندما صنع الفيلم أسقط شخصيته على كلتا الشقيقتين اللتين كانتا بطلتَي الفيلم.[20] يمكن رؤية علاقة ميازاكي مع شقيقه أراتا في العواطف الجياشة التي تحملها الأخت الصغرى مي لأختها الكبرى ساتسوكي واعتمادها عليها. كانت مي

17- انظر: Miyazaki, Starting Point, 50

18- انظر: Ō izumi, Miyazaki Hayao no genten, 79

19- انظر مقابلة مع ميازاكي في: Hikaru Hosoe, «Meisaku kansho Tonari no Totoro,» 139

20- نفس المصدر السابق ص90-91

هي أول من قابل شبح الغابة توتورو، الذي كان يسليهما ويساعدهما. وفي حين أن ساتسوكي ذات الشخصية المنفتحة والنشطة قد تتوافق إلى حد ما مع شخصية أراتا، فإنها أيضًا مثال على «الطفل الجيد»، وهو الوصف الذي كان يطلقه ميازاكي على نفسه عندما كان يبلغ من العمر عشر سنوات وبدأ يتولى المسؤوليات العائلية عندما تكون والدته مريضة. عندما يتكلم ميازاكي عن فيلم جاري توتورو، فإنه يقارن نفسه بصراحة بساتسوكي: «هل يمكن لطفل في العاشرة من عمره أن يؤدي أعمال المطبخ. لقد فعلت ذلك. وكنت أقوم أيضًا بتنظيف المنزل، وتسخين الحمام، والطهي». وكان يقول إن ساتسوكي حاولت «من خلال بذل قصارى جهدها أن تكون أختًا جيدة».[21]

بالنسبة إلى مخرج صنع له اسمًا في مجال الأفلام الموجهة للعائلة، نقل ميازاكي إحساسًا بالغ الاستياء، بل وحتى الغضب، تجاه العلاقات بين الأطفال والبالغين، وحذر ذات مرة الأطفال من «عدم تعرضهم للافتراس من قبل والديهم».[22] يشير هذا التحذير إلى مشاعر الغضب والعداء التي كان يشعر بها تجاه الوالدين وهو الأمر الذي يستحق المزيد من البحث.

ربما تنبع جذور هذا الاستياء جزئياً على الأقل من علاقته بأبيه. يظهر ميازاكي عدم احترام شبه كامل لوالده، وما يبدو أحيانًا أنه عداء حقيقي. يبدو هذا مفاجئًا في البداية، حيث إن الكثير من الآباء الذين تم تصويرهم في أعمال ميازاكي هم أناس محترمون بشكل ملحوظ، بدءاً من الأب اللطيف والمرح في فيلم جاري توتورو مروراً بوالد قبطان البحر المجتهد كويجي في فيلم بونيو، لكن ليس من بين هؤلاء الآباء من يتسم بصفات ذكورية بأي طريقة

21- انظر: Miyazaki, Starting Point, 369, 372

22- انظر كتاب ميازاكي، Starting Point، 82. تشير المؤلفة إلى أن هذه العبارة قد تمت ترجمتها في النسخة الإنجليزية للكتاب، على أنها «لا تتعرض للضيق من قبل والديك»، لكن النسخة اليابانية الأصلية تستخدم كلمة «kuikorosu»، التي تترجم على أنها «تلتهم» أو «الدغة حتى الموت». وكما يفترض الناقد سوغيتا شونسوكي، فإن ميازاكي قد يشير أيضًا إلى «يوميات مجنون»، وهي قصة مشهورة للكاتب الصيني لو شون، حيث يرى «المجنون» التاريخ البشري على أنه إعادة مستمرة لـ«قصص أناس يأكلون أناسًا آخرين»، وقد صرخ في النهاية، «أنقذوا الأطفال!» انظر: Sugita, Miyazaki Hayaoron, 10

تقليدية صريحة. على سبيل المثال، نحن نرى كويجي واقعًا تحت سيطرة زوجته ليزا. هذا النقص العام في سلطة الأب أمر مثير للفضول بشكل خاص في المجتمع الأبوي الذي كان سائدًا في فترة ما قبل الحرب في اليابان والتي ولد فيها ميازاكي، كان الأب هو الحاكم المطلق للأسرة. في التقاليد اليابانية، كان هناك «أربعة أمور يجب الخوف منها: الرعد، والنار والزلازل، والأب».

ولد كاتسوغي والد ميازاكي، في عام 1914 في منطقة ريوغوكو، وهي جزء تقليدي من طوكيو لا يزال معروفًا بـ«شيتاماشي» (وسط المدينة القديم) تقع ريوغوكو بالقرب من أساكوسا، التي هي الآن منطقة شهيرة للسياح الذين يتجمعون في معبد سينسوجي عند بوابته الحمراء. مع ذلك فإنها كانت معروفة خلال سنوات شباب كاتسوغي، بشكل رئيسي كمنطقة ترفيهية امتدت وسائل الترفيه الخاصة بها من الراقية (المسرح الغربي والأوبرا) إلى المبتذلة (مثل «بيوت الشاي» التي كانت في الواقع بيوتًا للدعارة). بحسب ميازاكي، فإن والده كان يذهب إلى أساكوسا «دائماً» عندما كان أصغر سنًا وكان يخبر أبناءه باستمرار عن مدى «عظمتها».[23]

يحد المنطقة نهر سوميدا، وهو شريان رئيسي كان يتهادى منساباً عبر طوكيو في وقت ولادة كاتسوغي، وقد أشار إليه ميازاكي بشكل يشير إلى الحنين إليه في فيلمه مهب الريح. في الحقيقة يبدو أن ميازاكي، أثناء قيامه بإخراج فيلم مهب الريح قد وصل إلى اهتمام أعمق بوالده، أو على الأقل فهم أعمق لحياته والزمن الذي عاش فيه. في مقالة له في مجلة نيبو وكذلك في مقابلة له مع المؤرخ هاندو كازوتوشي، يشير بشكل مطول بعض الشيء إلى فيلم من إخراج المخرج الكبير ياسوجيرو أوزو. أين هي الآن أحلام الشباب؟ المنتج عام 1932، يتابع الفيلم قصة تقدم شاب في دراسته الجامعية ونضوجه المبكر، حين يرث شركة والده. يروي ميازاكي بدهشة كيف وجد أن بطل الفيلم يشبه والده تمامًا. ويصف بطل الفيلم بأنه مثال للشاب العصري.

كان بطل فيلم أوزو الشاب الوسيم، هورينو، «يبحث عن المتعة»

23- انظر: Hando¯ and Miyazaki, Koshinukeaikokudangi, 52

و«فوضويًا»، وكان «يقاوم السلطة» – وهي كلمات يستخدمها ميازاكي أيضًا لوصف والده.[24] أسبغ عليه المخرج بعض الصفات مثل مساعدة أصدقائه في الغش ليس في جامعة واسيدا المرموقة فقط (التي دخلها ميازاكي) ولكن في وقت لاحق أيضًا عندما يتقدم هؤلاء الأصدقاء الفاسدون أنفسهم للحصول على وظائف في شركة هورينو الخاصة. في نهاية المطاف، يستقيم هورينو، ويتخلى عن الفتاة التي يحبها لأحد أصدقائه ويصل على ما يبدو إلى مستوى معين من النضج في فهمه للعلاقات الإنسانية.

لا يبدو أن هذا هو الحال مع كاتسوغي، على الأقل من وجهة نظر ميازاكي. لم يخف المخرج ما كان يمتاز به والده من غرور وعدم شعور بالمسؤولية، أو ما كان يحمل من صفاته «الفاسدة» الأخرى، التي تشمل، باعتراف ميازاكي، أخلاقيات العمل المشكوك فيها: وقد اتهم المخرج والده ببيع قطع غيار طائرات دون المستوى المطلوب إلى الجيش. وفي مقابلة أجريت معه عام 1995، كشف ميازاكي أنه في وقت مبكر من دخوله المدرسة الثانوية، كان والده يقول له: «عندما كنت في عمرك كنت أدفع نقودًا لتمضية الوقت مع فتيات الغيشا (تسمية تطلق في اليابان على فتيات يمارسن أعمال الترفيه وأحيانا الدعارة–م)». وفي نفس المقابلة، أعلن بكل صراحة أنه في جنازة والده، «اتفقنا نحن الذين اجتمعنا فيها على أنه لم يقل في حياته شيئًا لطيفاً قط وخصوصًا الكلمات النبيلة أوالملهمة».[25]

شجع المجتمع الأبوي في اليابان قبل الحرب الرجال بشكل ضمني، وخاصة أولئك الذين يملكون المال، على إقامة علاقات جنسية خارج الزواج، وشجع المناخ السائد في العشرينيات وأوائل الثلاثينيات على تجربة تلك العلاقات بكل أنواعها. وتجدر الإشارة أيضًا إلى أن والد ميازاكي كان عليه أن ينجو من حرب وحشية لم يسبق لها مثيل أثناء إدارته لشؤون كل مِن الأسرة والمصنع، وكان عليه أن يكسب رزقه أثناء رعايته لزوجة مريضة بشدة بعد الحرب. يتذكر أراتا أن «أبانا كان يهتم كثيرًا بأمنا».[26] كان يعود

24– نفس المصدر السابق ص52

25– انظر: Miyazaki, Starting Point, 208, 209

26– انظر: O¯ izumi, Miyazaki Hayao no genten, 80

إلى المنزل من العمل ويخبرها بما يحدث في المصنع، وفي يوم الأحد يتولى مهام الطبخ. فيما قال ميازاكي إن والده لم يلتحق بالجيش بإخبار قائده أن لديه زوجة وطفلًا في المنزل ولا ينبغي إرساله إلى الجبهة. وبينما كان يبدو أن المخرج كان يذم والده لعدم خدمته في الجيش، فإنه لاحظ ببراعة أنه من دون حدوث هذا الموقف، لم يكن ليولد هو نفسه: «أنا ممتن لهذه النتيجة».[27]

يعترف ميازاكي أيضًا بواقعية والده في «كسب المال من الحرب»، حتى لو كان الأمر يتعلق بدفع الرشوة وبيع البضائع المغشوشة. إن موقف كاتسوغي من الحرب - أنه «شيء لا يشارك فيه إلا الأغبياء» - هو جانب واحد من موقف ميازاكي المعقد والمتردد تجاه الحرب. وبدأ يستعيد ذكرياته قائلًا: «بعد كل شيء، أنا مثله. لقد ورثت مشاعر أبي العجوز الفوضوية وافتقاره إلى الاهتمام بالجمع بين المتناقضات».[28]

وهذا الاتجاه الأخير واضح بشكل خاص في أفلام ميازاكي وقصصه المصورة التي تناولت المغامرات العسكرية. نرى أيضًا القليل من شخصية والده في شخصية «المستهتر» التي جسدها لوبين في فيلم قلعة كاليوسترو وماركو في فيلم بوركو روسو. لكن مسحة الحزن التي تظهر على الاثنين على حد سواء، قد تكون سمة مشتركة مع المخرج نفسه.

مع الاستثناءات المهمة في فيلمي بوركو روسو ومهب الريح، لا نرى سوى إشارات بسيطة إلى الحياة الجنسية للبالغين في ميازاكي. ورغم أن هذه الخطوة هي أمر مفهوم تمامًا، نظرًا لأن العائلات التي لديها أطفال هي أول من يتوجه إليها ميازاكي في أفلامه، فإنها تثير أيضًا تساؤلاً حول ما إذا كان سلوك والده قد جعله أكثر ميلاً للتقليل من أهمية النشاط الجنسي في فنه. لا بد أن الأب الذي كان يتباهى بمآثره مع النساء قد خلق بالتأكيد مشاعر معقدة داخل نفسية ميازاكي، ومن غير المثير للدهشة أن العديد من شخصياته هي من الفتيات والأطفال الصغار، وأنه كان يشدد على «نقائهم» و«براءتهم».

27- انظر: Miyazaki, Starting Point, 208

28- نفس المصدر السابق ص209

من المحتمل أيضًا أن سلوك والده ساعد في توليد روابط قوية بين الأم والابن. يروي شقيقه أراتا أنه خلال الوقت الذي كانت فيه والدته طريحة الفراش، «ربما كان الشخص الذي يبلغها عن الأنشطة المدرسية بشكل كامل هو هاياو» يعتقد أويزومي كاتب سيرة حياته أنه «على الرغم من أن ميازاكي كان انطوائيًا، فإن الحقيقة هي أنه تعرف خلال المدرسة الابتدائية والثانوية، على جميع أنواع الثقافات». ويواصل أويزومي التساؤل عن نوع الأحاديث «التي كان بإمكان الأم طريحة الفراش أن تتبادلها مع ابنها الذي كان عالمه يتسع روحياً من حوله».[29]

يتساءل المرء عما إذا كان تحذير ميازاكي للأطفال بعدم السماح «بأن يلتهمهم أحد الوالدين» يرتبط أيضًا إلى حد ما بعلاقته القوية مع والدته، خاصة أنه في مرحلة ما صور أمًا «تبتلع [صبياً] في رحمها وتجرده من قوته».[30] وعلى النقيض من بنية جسدها الضعيفة، كانت والدته يوشيكو ميازاكي امرأة ذات شخصية قوية للغاية بكل المقاييس. وبعد أن شُفيت من مرض السل باستخدام المضادات الحيوية، عاشت حتى بلغت سن الثانية والسبعين. وفي المحصلة النهائية يبدو أن ميازاكي كان يتذكر صلابتها وليس بنية جسدها الضعيفة. لم تكن تميل إلى مدح أطفالها أو بقية الناس. يحب ميازاكي أن يقتبس مقولة والدته المفضلة «البشر كائنات يائسة» – على الرغم من أنه يصر أيضًا على أن موقفه الخاص تجاههم أقل «عدمية».

كانت علاقتهما تفتقر إلى ما يسميه اليابانيون «الحميمية» «لم تكن عندي علاقة وثيقة مع والدتي مثل ساتسوكي. كنت أهتم بنفسي بشكل مفرط، وكانت والدتي كذلك. عندما ذهبت لرؤيتها في المستشفى، لم أندفع إلى معانقتها».[31] من المحتمل أن يكون هذا الافتقار إلى الحميمية العلنية عائدًا إلى الثقافة التقليدية التي نشأت فيها والدته يوشيكو. فقد ولدت عام 1910، وتركت مقاطعتها الأصلية، وهي محافظة جبلية جميلة تدعى ياماناشي، لتجَرب حظها في طوكيو، كما فعل الكثير من الشباب في أوائل القرن

29– انظر: Oˉ izumi, Miyazaki Hayao no genten, 78

30– انظر: Miyazaki, Starting Point, 130

31– المصدر السابق ص 372.

العشرين. درست تصميم الملابس وعملت في مقهى لصديق لها، حيث التقت بوالد ميازاكي.

كان ميازاكي يختلف بشكل حاد مع والدته في مواضيع السياسة، حيث كانا ينخرطان في كثير من الأحيان في مناقشات نشطة. كان ميازاكي يميل نحو أفكار اليسار حتى حينما كان في سن مبكرة، بينما تبنّت والدته وجهات نظر محافظة. كانت قارئة نهمة لمجلة بونجي شونجو، وهي مجلة إخبارية وتحليلية كانت في ذلك الوقت تستهدف جمهورًا من النخبة.

يصف أراتا والدته بأنها امرأة «متواضعة، وقوية الإرادة، ولطيفة مع الآخرين، صارمة في تربيتها و(hade باليابانية في الأصل) وهي كلمة يمكن أن تعني «أنها كانت تحب الصخب» ولكنها تعني أيضًا - أنها كانت تحب التبرج والبهرجة، كما هو الحال في ولعها بالأحذية، حيث كانت تمتلك كثيرًا منها[32] وقد أشار نقاد السينما وأفراد العائلة على حد سواء أن دولا، الأم المؤثرة (القوية الإرادة، الفضولية والعنيدة) لعائلة قراصنة الجو في فيلم لابوتا: قلعة في السماء، مستمدة من شخصيتها. وكانت تبدو حنونة إذا نظرنا إليها من زاوية أنها كانت امرأة تلهم وتنظم مجموعتها الضعيفة نوعًا ما من الأبناء الطويلي القامة والملتحين. إن دولا ذات الشعر الأحمر والجسم الممتلئ كانت بعيدة كل البعد عن أن تشبه يوشيكو، التي، كانت تبدو في الصورة الوحيدة التي استطعت العثور عليها، قصيرة وضعيفة البنية.

أصبح حديثنا الآن، شيئًا مكرراً بالفعل حينما نتناول العديد من الشخصيات البارزة القوية في أفلام ميازاكي، ولكن غالبًا ما تكون هذه المناقشة مخصصة للعديد من صور الفتيات الصغيرات العذراوات (شوجو باليابانية). من المحتمل أن تكون هذه الشوجو مستوحاة من أنوثة يوشيكو، على الرغم من أنها مدينة أيضًا لبطلة فيلم الرسوم المتحركة المفضلة عند ميازاكي، الأميرة باي نيانغ بطلة الفيلم الكارتوني الباندا والثعبان السحري. إن الثبات والفضول الفكري والروح المتفائلة لبطلات أفلامه مثل ناوسيكا وكيكي وشيتا لابوتا مدينة بلا شك بالكثير لحضور والدته الذي لا ينسى أيضاً.

32- نفس المصدر السابق ص372

ومع ذلك فإن الجانب الأكثر غرابة وجاذبية في أعمال ميازاكي هو عدد الشخصيات الأنثوية القوية والكبيرة في السن. جاءت اللحظة المناسبة في لقاءاتي الثلاثة مع ميازاكي في أول لقاء لنا، بعد أن رأيت فيلم الأميرة مونونوكي وقرأت بعض الانتقادات عنه. عندما أشرت إلى أن الشخصية النسائية الأكبر سنًا، وهي السيدة إيبوشي، تم تصويرها بشكل سلبي إلى حد ما، بدا ميازاكي متفاجئاً فعلًا، وأصر على أن «إيبوشي هي الشخصية المفضلة لدي في الفيلم!» سواء كان عمر شخصية الأنثى صغيرًا جدًا (مي وبونيو) أو كانت عجوزاً للغاية (صوفي في فيلم قلعة هاول المتحركة أو النساء في دار التمريض في فيلم بونيو)، فإن الشخصيات النسائية كانت على الأغلب مميزة، وعاطفية، ومحبة للاستطلاع، وأساسية في الفيلم، وعميقة بطريقة لا توجد إلا في عدد قليل من الشخصيات النسائية في أفلام الرسوم المتحركة أو، يمكن القول إنه لا وجود لها على الإطلاق، حتى في أفلام الحركة الحية.

إن علاقة ميازاكي العميقة مع والدته تظهر في هؤلاء النساء المميزات والعديد من النوادر الشخصية. كانت الأم والابن مهتمين للغاية بالعالم من حولهما. يتذكر أراتا كيف كانا متشابهين في شخصيتيهما، كان كل منهما يرفض مراجعة رأيه عندما يتحداه الآخر. من المحتمل جدًا أن يصبح اهتمام والدته بالسياسة عاملاً مهمًا في اهتمام ميازاكي طوال حياته بالسياسة والأحداث العالمية، حتى لو كانت وجهات نظرهما الخاصة متعارضة في كثير من الأحيان.

يؤكد الجدل الحاد الذي حدث بينهما حول الحادثة السياسية المعروفة باسم حادثة ماتسوكاوا – حادثة قطار تسببت في موت عدد من الأفراد – تطور آراء ميازاكي السياسية وحيويته الشديدة في النقاش مع والدته. يبدأ الكاتب أويزومي كتابه عن سيرة حياة ميازاكي بهذا الجدل، الذي كانَ نتاجًا للاتجاهات الأيديولوجية الجديدة التي سادت في المجتمع الياباني حيث بدأت البلاد تنمو بعيدًا عن الدخول في جدل حول مساوئ وحسنات الاحتلال.

في الأيام السعيدة الأولى التي أعقبت الحرب، بدت سلطات الاحتلال

كأنها تدفع اليابان بشكل مدهش في اتجاه يساري. وصل موكب الإصلاح فجأة إلى نهايته مع قيام الحرب الباردة والحرب الكورية الأولى. انتهجت سلطات الاحتلال سياسة ذات «مسار عكسي» حين قررت أن الاستقرار أهم من التغيير. حتى إنهم أعادوا القادة الذين وُصفوا قبل بضع سنوات فقط بأنهم مجرمو حرب. وتم القضاء على القوة التفاوضية للنقابات بشكل كبير، وبالنسبة للعديد من المواطنين اليابانيين السريعي التأثر بما يدور من حولهم، بدا هذا التراجع الشامل عن السياسات التي انتهجتها قوى الاحتلال في وقت مبكر من مجيئها خيانة للآمال المشرقة التي كانوا يعلقونها على الديمقراطية والمثل الغربية.

في نظر العديد من المواطنين اليابانيين اليساريين، كان ما يسمى بحادثة ماتسوكاوا واحدة من سلسلة من الحوادث التي تصاعدت حتى وصلت إلى شن حرب حكومية سرية على النقابات. وما مثّل نقطة تصادم بين ميازاكي ووالدته، وهي تلك الحادثة التي انحرف فيها أحد القطارات عن خط السكك الحديدية مما أدى إلى وفاة ثلاثة من أفراد طاقمه. وألقي باللوم في ذلك الحادث على الحزب الشيوعي الياباني وأعضاء نقابة السكك الحديدية الوطنية، ربما لأنهم أرادوا الانتقام من إجراءات الحكومة المناهضة للنقابات. كان ميازاكي أصغر من أن يكون على دراية كبيرة بحادثة انحراف القطار عام 1949، لكن القضية أصبحت قضية رأي عام، رغم أن موضوع ذنب أو براءة المتهم لم يحلّ حتى يومنا هذا. دعم ميازاكي أعضاء النقابة، معتقداً أن الحكومة جعلتهم كبش فداء، في حين صدّقت والدته بشدة ما أعلنته الحكومة. يتذكر أفراد الأسرة إحدى المرات التي تصاعد فيها الخلاف بين الأم والابن حتى انتهى بأن غادر ميازاكي الغرفة والدموع تملأ عينيه.

كان هذا الجدال مهماً لعدد من الأسباب. فهو يظهر عمق العلاقة بين الأم والابن، ويبين بلا شك، الاحترام الحقيقي الذي كان يكنه ميازاكي لوالدته. ويظهر محاولته الشديدة للفوز برضاها ومدى عمق شعور كل منهما تجاه الآخر واهتمام ميازاكي العميق بآراء والدته.

لكنه يظهر أيضًا القوة المتزايدة للمعتقدات السياسية لميازاكي بشكل عام. في الوقت الذي حدث فيه ذلك الجدال، كان يبلغ من العمر 22 عامًا

وكان قد تخرج للتو من جامعة غاكوشوين، وحصل على شهادة في السياسة والاقتصاد. وكان العديد من أفراد الأسرة الإمبراطورية يدرسون في جامعة غاكوشوين، وقد درس الكاتب اليميني المثير للجدل يوكيو ميشيما في المدرسة الثانوية هناك. كان ذلك بالكاد مكانًا يولد تعاطفًا يساريًا قويًا، ولكن بحلول الوقت الذي كان فيه ميازاكي في الكلية، أصبحت النظرية الماركسية جزءًا مهمًا من منهج الاقتصاد في معظم الجامعات اليابانية.

كانت الأفكار الماركسية جذابة بشكل خاص في اليابان ما بعد الحرب. بدأ المفكّرون، الذين خاب أملهم بالحرب أولاً وفيما بعد بالمسار العكسي لسياسات الاحتلال، بالبحث عن أيديولوجيا بديلة وسعوا إلى إعادة الاعتبار لليساريين القلائل الذين نشطوا في فترة ما قبل الحرب واتخذوا مواقف ضد سياسة العسكرة والتوسع الاستعماري. ارتبطت الماركسية أيضًا بأوروبا، سواء في جذورها حيث ولدت في القرن التاسع عشر أو في التجربة الاشتراكية الضخمة التي كانت تجري في بلدان أوروبا الشرقية الواقعة تحت الهيمنة السوفيتية أيام الحرب الباردة. بالنسبة للكثيرين في ذلك الوقت، كانت أوروبا مكانًا ساحرًا، وهو منظور يفسر تصوير ميازاكي للحياة في أوروبا بشكل جذاب ولافت للنظر في وقت مبكر من خلال فيلمه قلعة كاليوسترو.

شكلت الميول اليسارية لميازاكي جزءاً مهماً من الركائز السياسية لعالم ميازاكي، التي ظهرت في وقت مبكر في تصوره الخيالي للتجمعات الزراعية المشتركة في فيلمه كونان فتى المستقبل، وفي تصويره لعمال المناجم الويلزية الجوعى في فيلمه لابوتا: القلعة في السماء، والمثل الأكثر وضوحًا، في توصيفه لبطل فيلم بوركو روسو الذي سئم من العالم الذي يعيش فيه، وكان «يفضل أن يكون خنزيرًا على أن يكون فاشيًا». ولكن السمات الأخرى لشخصيته أثناء دراسته في مدرسته الثانوية وحياته الجامعية لعبت دورًا مباشرًا في تطوره كمخرج أفلام رسوم متحركة، وكان من أبرزها الانغماس العميق في الفن.

في المدرسة الإعدادية، بدأ ميازاكي في أخذ دروس في الرسم بالألوان الزيتية على يد مدرس يدعى ساتو، الذي يبدو أنه لم يصبح مجرد مدرس

رسم لميازاكي بل مرشداً له، أجرى ذلك الشاب حوارات واسعة النطاق معه. على الرغم من أن ساتو لم يمنح ذلك الصبي دائمًا الدعم العاطفي الذي قد يتمناه، فإنه يمكن اعتباره أحد الأوائل في سلسلة من الإخوة الكبار الذين لعبوا دوراً مهماً في حياة المخرج. فبدءاً من أراتا، كان هؤلاء هم الرجال الذين ألهموه وأرشدوه شخصيًا ومهنيًا، على الرغم من أنهم كانوا يضايقونه ويحبطونه أحيانًا - كما يفعل الإخوة الأكبر سنًا. عمل ساتو كوسيط في ترتيب زواج ميازاكي، وهو دور رمزي مهم يشير إلى شخص كان له أهمية في حياة الزوجين. من أهم إخوة ميازاكي الكبار كان زميله في استوديو جيبلي، المخرج إيساو تاكاهاتا الشخص المثقف والملتزم سياسياً. ثم جاء في وقت لاحق، المنتج المتحمس والنشيط توشيو سوزوكي، فعلى الرغم من أنه كان أصغر منه في الواقع، فإنه لعب دورًا في غاية الأهمية في عمل وحياة ميازاكي.

على الرغم من أن حوارات ميازاكي الطويلة مع ساتو ساعدته في اجتياز تجارب المراهقة، فإن سنوات دراسته الثانوية ظلت صعبة، ولا سيما شعوره بتعاسة ما كان يسميه اليابانيون «جحيم الامتحانات» (امتحانات القبول بالجامعة على مستوى الدولة). كان التحضير للامتحانات أمرًا شاقًا إذا أراد المرء الالتحاق بجامعة من الدرجة الأولى، وإلى يومنا هذا يمثل اجتياز الامتحان هذا تذكرة العبور إلى حياة الطبقة المتوسطة المحترمة في اليابان.

ومع ذلك، يبدو أن ميازاكي قد قرر بالفعل أن مثل هذا الوضع لا يناسبه. فهو يذكر أنه كان يقضي معظم وقته في المدرسة الثانوية في رسم القصص المصورة (المانغا)، ولا سيما ذلك النوع الذي يعرف باسم «الغيكيغا» وهي رسوم واقعية، غالبًا ما تكون حزينة وذات التزام أكبر بقضايا المجتمع مقارنة مع قصص المانغا الموجهة للأطفال، ازدهرت رسوم الغيكيغا في سنوات الحراك السياسي النشيط في الستينيات، ولكن حتى في وقت مبكر من سنوات دراسة ميازاكي في المدرسة الثانوية وأولى سنواته الجامعية، ظهر هذا النوع كبديل للترفيه الخفيف الذي كانت تقدمه قصص المانغا المصورة السائدة آنذاك. اكتشف ميازاكي الغيكيغا «خلال الأيام القاتمة التي كان يعيشها أثناء دراسته ليتهيأ لامتحانات القبول في الجامعة. في الغيكيغا لم

تكن هناك نهايات سعيدة. كان الفنان يبذل كل جهد ممكن ليقدم النهايات الساخرة. بالنسبة لطالب كان يعيش في وسط جحيم الامتحانات، كان هذا المنظور الحزين منعشًا تمامًا».[33]

لكنه في نهاية المطاف اتخذ مساراً بعيدًا عن العنف والمرارة الموجودة في الغيكيغا «اعتقدت أنه قد يكون من الأفضل التعبير بطريقة صادقة عن أن الشيء المفيد هو الذي يجلب الخير».[34] لكن الصراع الطبقي العنيف كان واضحًا في فيلمه كونان فتى المستقبل، وهو موجود ضمنًا في فيلمه الأميرة مونونوكي، من خلال معاركها القاسية والتسلسلات الهرمية الاجتماعية المتطرفة التي كانت توجد فيه.

في خضم استمرار نشاطه كمراقب يساري صارم للقضايا الاجتماعية، شن ميازاكي أيضًا حربًا شرسة ضد السخرية السهلة أو العدمية الرخيصة. قدمت له مشاركته في مجموعة لدراسة أدب الأطفال في الكلية تجربة إيجابية للغاية. تعد المجموعات الدراسية هذه جزءًا مهمًا في الكليات اليابانية حتى يومنا هذا، وغالبًا ما تدور حول مواضيع الثقافة الرائجة مثل: الموسيقى وقصص المانغا المصورة وروايات الخيال العلمي. وبسبب حظر الجامعات أثناء سنوات دراسة ميازاكي الجامعية إنشاء مجموعات لدراسة المانغا وروايات الخيال العلمي، فإنه لجأ إلى أدب الأطفال، وخاصة الأدب الإنجليزي الذي قرأه في سنوات طفولته.

يتحدث ميازاكي بزهو عن روائع أدب الخيال الياباني مثل رحلة قطار الليل إلى النجوم والرواية الكلاسيكية الصينية رحلة إلى الغرب، لكن العديد من القصص التي قرأها كانت أوروبية، وخاصة إنجليزية. كان أدب الأطفال الإنجليزي في ذلك الوقت يشع بالأمل والتفاؤل. وسواء كان أبطال الرواية يقيمون مخيمًا بأنفسهم على بحيرة (كما هو الحال في رواية سوالوز آند أمازونز التي كانت من الروايات المفضلة لديه منذ وقت مبكر، أو يستخدمون السحر في رواية حديقة توم في منتصف الليل، فقد كانوا مشاركين متحمسين

33- انظر: Miyazaki, Starting Point, 49

34- نفس المصدر السابق

في عالم يحمل في النهاية ضوءًا أكثر من الظل. يمكننا أن نرى آثار الأدب الإنجليزي في الكثير من أعمال ميازاكي الفنية، من صدى شخصية ويني ذا بوه الذي تردد في فيلم باندا! انطلق يا باندا! الذي كتب له السيناريو وظهر في عام 1972. إلى فيلمه قلعة هاول المتحركة الذي ظهر في عام 2012 (يبدو أن هناك خطأ ما هنا فالفيلم ظهر في عام 2004-م)، والذي يستند بشكل مباشر إلى رواية بنفس الاسم للكاتبة الإنجليزية ديانا وين جونز.

ومع ذلك، يتبين أن التأثير الثقافي الرئيسي في سنوات شباب ميازاكي كان مزيجًا من الثقافة اليابانية والصينية، كما يظهر ذلك في فيلم الرسوم المتحركة الباندا والثعبان السحري، الذي صدر عام 1958، عندما كان المخرج في السابعة عشرة من عمره. فقد أخذت قصة لقاء ميازاكي مع هذا الفيلم، وهو أول فيلم يصور بالكامل بالألوان يتم إنتاجه في اليابان، أبعاداً أسطورية تقريبًا. ذهب ميازاكي لمشاهدته في «قاعة من الدرجة الثالثة في مكان سيئ السمعة في المدينة» بينما كان يعيش في خضم «جحيم الامتحانات». يتذكر ميازاكي مشاهدته الأولى من خلال تعابير تستخدم بشكل شائع لوصف بدايات الحب الرومانسي: «لقد تغلغل إلى أعماق روحي - ومع بداية تساقط الثلوج على الشارع وأنا أسير مترنحًا. بعد أن رأيت تفاني وتصميم البطلة، شعرت بالحرج والشفقة عليها، وقضيت المساء بأكمله وأنا منحنٍ على طاولة الكوتاتسو (طاولة خشبية منخفضة تغطى ببطانية ثقيلة-م) الساخنة وانا أبكي».[35]

يستند الفيلم إلى قصة صينية قديمة عن ثعبان أبيض يقع في حب شابة من البشر، قصة الفيلم تقليدية وتعرض بشكل لطيف، يظهر فيه رجل شرير (راهب سيئ السمعة) واثنان من الحيوانات الرائعة التي تبدو كأنها إحدى شخصيات أفلام ديزني. لم تكن هذه الحيوانات ولا الرسوم المتحركة الجذابة هي التي أبهرت ميازاكي، ولكن الشابة الجميلة بطلة الفيلم، وخصوصاً «نقاء عاطفتها».[36] يمكننا أن نرى تلك الجوانب نفسها من شخصية البطلة في

35- نفس المصدر السابق

36- نفس المصدر السابق

العديد من أبطال ميازاكي، كما في شخصية لينا المتفانية في فيلم كونان فتى المستقبل (سبقت الإشارة إلى أنه تحول إلى مسلسل كارتوني باسم عدنان ولينا-م) وشخصية فيو الشاب المجتهد في فيلم بوركو روسو.

وفي حين لا يزال ميازاكي يعترف بتأثير الفيلم، يبدو أنه بات ينظر الآن إلى فيلم الباندا والثعبان السحري بشكل متناقض إلى حد ما. فهو يصفه من جهة بأنه «ميلودراما رخيصة» بينما لا يزال يعترف بالتأثير القوي لـ«عالمه الصادق والنقي».[37] في ذلك الوقت، ساعده على الابتعاد عن العالم «المرير» لقصص المانغا والغيكيغا في المدرسة الثانوية نحو عالم لم يكن يحمل نظرة أكثر «صدقاً ونقاءً» للعالم فحسب بل يحمل تقديراً لفن أفلام الرسوم المتحركة نفسها، وزاد هذا التقدير بمشاهدته في عام 1963 لفيلم الرسوم المتحركة الروسي ملكة الثلج.

يشير رد فعل ميازاكي القوي تجاه الفيلم إلى أنه كان يعيش نقطة تحول عاطفية. ولكونه كان يواجه مشاكل عائلية، ومنغمساً في جحيم الامتحانات، فقد وجد في فيلم الباندا والثعبان السحري رؤية لعالم بديل، يمتاز بصفات النقاء والبراءة والجمال التي جعلته يشق طريقه ليصبح صانع أفلام رسوم متحركة.

37- نفس المصدر السابق

الفصل الثالث

متعة التنقل

كان استوديو توي هو مدرستي الحقيقية

• ميازاكي

أصبح ميازاكي رسام رسوم متحركة في عام 1963 في سن الثانية والعشرين، وبقي غير متأكد من أنه سيحقق نجاحًا في هذا المجال، ويعتقد أن موهبته الحقيقية تكمن في رسم القصص المصورة المانغا. أنتج استوديو توي للرسوم المتحركة فيلم الباندا والثعبان السحري، وهو أول ما أثار اهتمام ميازاكي بالرسوم المتحركة. في استوديو توي، تعلم متعة الرسوم المتحركة، وكيفية بث الحياة في إبداعاته الجامدة حتى تتمكن من التحدث إلى المشاهدين بشكل أكثر بلاغة من الرسوم الثابتة في قصص المانغا المصورة.

جسّد ميازاكي تلك المتعة خلال سنوات نشأته تلك وسنوات العقد التالي أيضًا. بعد مرور عدة سنوات، وصف اثنان من زملائه من رسامي الرسوم المتحركة في تلك الفترة، وهما يويشي كوتابي وزوجته ريكواو كوياما، السنوات الثماني من التقدم العاصف الذي أحرزه في صفوف الشركة في مقابلة لم يكشف عنها من قبل قائلين: كان رجلًا لا يرضى بأقل من أن يسابق الريح[1]. ظل ميازاكي في حالة تنقل، حتى بعد مغادرته استوديو توي، ليس

1- انظر: Kotabe and Okuyama, «Kare wa kaze o kitte, hashite inai to ki ga sumanaindesu».

من استوديو إلى استوديو فقط، ولكن في العديد من رحلات تصوير الأفلام التي أخذته إلى أوروبا وأمريكا والتي ستفتح له عالمًا بصريًا جديدًا.

يصنف استوديو توي مع استوديو جيبلي واستوديو تيزوكا أوسام موشي برودكشن ضمن أكثر استوديوهات الرسوم المتحركة اليابانية أهمية. بعد إنتاجه فيلم الباندا والثعبان السحري، واصل استوديو توي لمدة خمسين سنة أخرى منح اليابان والعالم روائع مثل فيلم غالاكسي إكسبرس 999 ودراغون بول زد وسيلور مون. يتساءل المرء ما إذا كانت البطلات الشابات الواقعيات في التسعينيات من القرن الماضي في رائعة سيلور مون (قصة مانغا شوجو - خاصة بالفتيات-من تأليف ورسم ناهوكو تاكيوتشي-م) قد تأثرن بالعديد من النساء اللواتي كن يتمتعن بنفوذ في أفلام ميازاكي. ومع ذلك فإن ميازاكي كان قد ترك استوديو توي حين بدأ عرض هذا الفيلم.

كانت السنوات الثماني التي قضاها ميازاكي في الاستوديو ذات تأثير هائل عليه. بالإضافة إلى إتقانه السريع لتقنيات الرسوم المتحركة، الذي جعله يصبح شيئًا أسطوريًا في الشركة، أصبحت ميوله السياسية اليسارية تسبب له نزاعًا مع إدارة استوديو توي. وربما الأهم من ذلك، أنه التقى في استوديو توي برجلين أصبحا شقيقيه الأكبر وهما: ياسو أوتسوكا مخرج الرسوم المتحركة الماهر، وهو فنان خليّ البال مشهور بقبعته الرمادية وحبه لنماذج الطائرات، الذي انتهى به الأمر ليصبح زميلًا لا غنى عنه في فيلمي كونان فتى المستقبل وقلعة كاليوسترو اللذين أخرجهما ميازاكي، وإيزاو تاكاهاتا، المخرج صاحب البصيرة والميول الفكرية ذاتها الذي أصبح شريكًا له في تأسيس استوديو جيبلي.

تم بناء الاستوديو من الخشب (كانت الخرسانة مكلفة للغاية)، في نيريما وارد، وهي منطقة أصبحت موطنًا لاستوديوهات الرسوم المتحركة الرئيسية الأخرى، وأهمها موشي برو. تم إنشاء استوديو توي في عام 1956 من قبل رجل الأعمال هيروشي أوكاوا، الذي كان من ثمار استوديو أفلام الحركة الحية المتخصص في إنتاج أفلام الجيدايجيكا (أفلام محاربي الساموراي التاريخية). اتخذت أفلام الرسوم المتحركة اليابانية في العقود التي تلت عرض فيلم الباندا والثعبان السحري اتجاهات جديدة ومثيرة، ورغم أنها

ظلت تستلهمها من استوديوهات ديزني واستوديوهات غربية أخرى فإنها كانت تحرز تقدمًا وبشكل مطّرد في مسارها المميز.

تظهر أعمال الرسوم المتحركة التي تعود إلى فترة ما قبل الحرب المهارة الفنية واتساع الخيال على حد سواء في إنتاج أعمال مسلية، وأحيانًا شبه سريالية. خلال الحرب، استغلت الحكومة اليابانية هذه الإمكانيات لإنتاج فيلمين دعائيين مميزين، هما موتومارو نسر البحر الإلهي وموتومارو مقاتل البحر الإلهي. وكان الفيلم الأخير الذي دام أكثر من ساعتين، هو أول فيلم رسوم متحركة طويل ياباني. قدم كلا الفيلمين شخصيات لطيفة من القصص الخيالية ومشاهد هجومية تصور الهجوم على بيرل هاربور وغزو سنغافورة تباعاً. ولأن ذينك الفيلمين مزجا بشكل غير لائق بين الطيب والشرير، لذلك فلم يكن لهما أي تأثير على ميازاكي. ولم أجد لهما ذكرًا في المقابلات التي أجريت مع ميازاكي. ومع ذلك يمكننا أن نرى في مشاهد معينة دمجًا مشابهًا بين الشر والجمال في أعمال ميازاكي وتاكاهاتا على حد سواء، ومن أبرزها لقطة مؤثرة وغريبة تظهر فيها القنابل وهي تتفجر فوق منطقة ريفية كأنها يراعات (نوع من الحشرات المضيئة-م).

يجد المرء نفسه مندهشًا بمقدار العمق العاطفي الذي تحمله تلك الأفلام التي أنتجها استوديو توي والتي شارك في صنعها الشاب ميازاكي. يشير الرسام والمصمم يوسو أوتسوكو إلى أنه حتى في تلك الفترة كانت أفلام الرسوم المتحركة اليابانية تركّز على «القصة والشخصيات» بدلاً من التركيز على «الرسوم المتحركة المعتمدة على المواقف الطريفة» التي كانت تنتجها استوديوهات أفلام الرسوم المتحركة الأمريكية. يعتقد (أوتسوكو) أن الجمهور الياباني يهتم أكثر بالمرح (fun'iki فونوكي)، وهي كلمة يابانية تعني الأجواء المصاحبة لأحداث الفيلم التي تحمل أيضًا أصداء عاطفية قوية. ويصر أيضًا على أن المتفرج الأمريكي أكثر «نفعية» في موقفه، مما يعني أن أفلام الرسوم المتحركة اليابانية كانت أكثر استعدادًا للذهاب في اتجاهات مختلفة، وقادرة على خوض التقلبات والانعطافات غير المتوقعة.(2)

2- انظر: Ō tsuka, Sakuga Asemamire, 112, 105.

وهذا ما حدث تمامًا مع اثنين من الأعمال التي أنتجها استوديو توي، والتي كانت لميازاكي مساهمة بارزة فيها، وهما فيلم رحلات غلفر وراء القمر الذي أنتج عام 1965 وفيلم المغامرة الكبرى لهولز أمير الشمس الذي أنتج عام 1968. وبينما كانت إعلانات استوديو (توي) الخاصة بالفيلمين تشير إلى أن الغاية منهما هي تقديم نوع من «التسلية الممتعة والمرحة» إلى أطفال العالم، فإن هذين الفيلمين يحتويان على موضوعات كئيبة ومعقدة بشكل مدهش. لكنهما يتضمنان شخصيات لطيفة وحيوانات رائعة انسجامًا مع طموح استوديو توي المعلن ليصبح «ديزني الشرق»، مما يصنع أحيانًا مقاربات غريبة. في مشهد من فيلم رحلات غلفر وراء القمر، على سبيل المثال، تحاول مجموعة من المسافرين من الأرض أن تشرح لمجموعة من الروبوتات الغريبة كيف يبدو عليه شكل كوكب الأرض. ويقومون بتأدية أغنية يثير لحنها والصور المصاحبة له في البداية انطباعات تقليدية مشرقة عن الطبيعة. لكن الصور تتحول في بعض الأحيان إلى أشكال بشعة، حين يتحول سرب من الأسماك الفضية إلى هياكل عظمية على الفور بينما تؤدي شخصيات الفيلم أغنية تشير إلى «سقوط قنبلة». وغني عن القول أنّ مثل هذا المشهد لا يمكن تصور وجوده في أحد أفلام استوديوهات ديزني.

كانت أفلام الرسوم المتحركة التي أنتجها استوديو توي ممتازة للغاية، وكانت إنجازًا مثيرًا للإعجاب بالنظر إلى أن الاستوديو كان يعمل بميزانيات وموارد محدودة وعدد قليل من الموظفين. يشير المخرج أوتسوكا في مذكراته بفخر إلى أن استوديو توي تمكن في وقت مبكر مع إنتاجه فيلم باندا والثعبان السحري، من صنع أفلام تضاهي تلك التي كانت تنتجها استوديوهات ديزني مع عدد أقل بكثير من رسامي الرسوم المتحركة وبموارد مالية متواضعة.

لم تكن التقنيات الفعلية لصناعة الرسوم المتحركة تختلف اختلافًا كبيرًا بين البلدان المختلفة. ففي اليابان أو الولايات المتحدة، كان العمل في فيلم الرسوم المتحركة يستغرق وقتًا طويلاً بشكل غير عادي وكان الرسامون يتقاضون أجورًا زهيدة وكثيرًا ما كانوا يعملون لساعات طويلة – على الرغم من أنهم كانوا يفسحون المجال لقضاء ساعات من اللهو أيضًا، على سبيل

المثال، كانوا يتركون العمل بحجة القيام بدراسة أحوال الحيوانات الموجودة في حديقة الحيوانات ولا يعودون إلى الاستوديو إلا بعد ساعات. بالنسبة إلى حالها اليوم، قد تبدو أفلام الرسوم المتحركة الحديثة مقارنة بتلك التي أنتجها استوديو توي في أواخر الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين غريبة ومدهشة. والأمر أشبه بعمل مهندس معاصر في ورشة للأخوين رايت (هما مخترعان أمريكيان ينسب إليهما معظم المؤرخون اختراع أول طائرة في عام 1903 –). وبسبب عدم وجود أجهزة الكمبيوتر، كان يتم رسم الرسوم المتحركة يدويًا على أوراق السيليلويد الشفافة المعروفة. كان «رسام الرسوم المتحركة» يقوم بصنع الرسم الأصلي، وبعد ذلك يقوم «الوسطاء الذين يعملون في المرحلة التالية» برسم نسخ عديدة وترتيب المشاهد زمنياً حسب السيناريو إلى أن يتم الانتهاء من كامل الرسومات المتابعة. وفي المرحلة الأخيرة سيضع التلوين اللمسات النهائية للعمل. لا يتطلب هذا الترتيب مهارات رسم ممتازة فحسب، بل القدرة على إنتاج الصور بأقصى سرعة.

وفقًا لأوتسوكا، «منذ البداية، كان ميازاكي – الشخص الذي يمكنه إنتاج الرسومات بسرعة لا تصدق». من الواضح أن هذه الموهبة ساعدته في توظيفه في استوديو توي ويتذكر أوتسوكا أن اختبار دخول الاستوديو كان يشدد على «سرعة العمل والحركة».[3]

في البداية، قام الاستوديو بتعيين ميازاكي في مهمة الوسيط، وهي واحدة من أكثر الوظائف شاقة في الرسوم المتحركة. وهي أيضًا وظيفة تعليم أساسيات العمل، وضرورة الاهتمام المستمر بالتفاصيل وكيفية إنشاء الحركة من خلال سلسلة من الرسومات. أظهر الموظف الجديد أخلاقيات عمل حازمة، ولكن لم تكن أخلاقيات عمله وحدها هي التي جعلته يتقلد منصبًا في الاستوديو. في غضون عام، بدأ أحدث موظف يعمل في الاستوديو في بناء أسطورة لنفسه.

كانت اللبنة الأساسية لبناء أسطورة ميازاكي مساهمته في فيلم رحلات

3- نفس المصدر السابق ص25،167

غلفر وراء القمر. الذي يعد أول فيلم ينتجه الاستوديو ضمن صنف أفلام أوبرا الفضاء (هو نوع من أفلام الخيال العلمي يركز على حروب الفضاء والمغامرات التي تصاحبها والتي تقع أحداثها بشكل رئيسي أو بشكل كامل في الفضاء الخارجي وفي أكثر الأحيان تكون على شكل صراعات بين قوى كونية متصارعة تستخدم تقنيات وأسلحة متطورة جدًا-م.) وكان ذلك جزءاً من الاتجاه نحو تحويل روايات الخيال العلمي إلى أفلام رسوم متحركة، ويستند الفيلم بشكل كبير جدًا إلى رواية رحلات غلفر للكاتب جوناثان سويفت. حول الفيلم الذي أنتجه استوديو توي، المغامر الإنجليزي غلفر، إلى عالم كبير في السن، وأرسله للقيام برحلة مغامرة إلى كوكب الأمل الأزرق. الفيلم مسلٍ للغاية ورسومه تماثل حيوية وتألق رسومات أفلام استوديوهات ديزني للرسوم المتحركة. كما أن خلفيات الفيلم بشكل خاص كانت مثيرة للإعجاب، بدءًا من المدينة الأوروبية ذات مظهر باريسي إلى الكابوس الذي صنعه تكنوبوليس على سطح الكوكب الغريب.

تتميز قصة الفيلم بحد ذاتها بأنها أكثر إثارة للقلق والتحدي من أفلام ديزني النموذجية، رغم المشاهد الكئيبة والصور غير المتوقعة القريبة من السريالية. بالإضافة إلى الأغنية التي تشرح الحياة على الأرض للروبوتات وتنقل مشهد زوال واضمحلال، يستخدم مشهد آخر موسيقى مشؤومة شريرة لاستحضار إحساس متطور بالتهديد التكنولوجي.

أكثر ما يتذكره العاملون في استوديو توي عن الفيلم هو النهاية المفاجئة وغير المتوقعة تمامًا التي اقترحها رسام الرسوم المتحركة الشاب، ميازاكي. وفي مرحلة لاحقة، ستنير لنا هذه النهاية الطريق نحو الجوانب الرئيسية في حياة ورؤية المخرج، التي من شأنها أن تخلق عالم ميازاكي.

كانت بداية الفيلم تقوم على أن المستكشفين يهبطون على كوكب يشهد قيام مجموعة من الروبوتات بمطاردة مجموعة أخرى أكثر شرًا من الروبوتات أيضًا. وهذه المجموعة الأخيرة كانت قد استولت على كوكب الأمل الأزرق وجعلته يخضع لسيطرة عالم «شرير». في أحد المشاهد الغنائية (والراقصة) السريالية في الفيلم، تؤدي الروبوتات «الطيبة» أغنية تعبر عن الندم على غطرستها وغبائها اللذين جعلاها تخوض سباقًا للهيمنة.

تمزج الأغنية الجمال الآلي للروبوتات بإيقاعات وصور بائسة لكي توجه تحذيرًا شديدًا من مخاطر الغطرسة والتكنولوجيا.

كان الأمر الأقل إثارة للاهتمام هو الاستنتاج الأصلي للفيلم، الذي أحبط فيه غلفر ورفاقه مساعي الروبوتات «الشريرة» وأنقذوا أميرة الروبوتات «الطيبة»، التي حملتها الروبوتات الشريرة في لمسة سريالية أخرى داخل قطعة شطرنج عملاقة على شكل حصان. تم الاحتفاظ بهذا المشهد ولكن مع تغيير بسيط وإنما أساسي اقترحه ميازاكي على كتّاب السيناريو: عندما يفتح الأبطال قطعة الشطرنج، تنفلق الأميرة الروبوت لتخرج منها فتاة بشرية.

يتذكر أوتسوكا بوضوح تأثير هذا الاقتراح: «كان التغيير يشمل لقطة واحدة ليس إلا ولكن من وجهة نظر العمل ككل كان بمنزلة انطلاقة هائلة». وتعليقًا على كيفية تأثير هذا التغيير على نظرة ميازاكي الأساسية للعالم، يضيف أوتسوكا، «منذ ذلك الوقت، واصل ميازاكي التأكيد على جوهر أفلام الرسوم المتحركة من حيث الدعوة بقوة إلى أن يكون البشر في صلب الموضوع العام للعمل.[4]

يتذكر كوتابي وأوكوياما، اللذان عملا مع ميازاكي خلال تلك الفترة، تلك الحادثة بوضوح. ويشرحان كيف كان من غير المناسب أن يندفع شخص مبتدئ في العمل بهذه الطريقة. يتذكر أوكوياما ذلك قائلًا «إنها قصة مشهورة... فقد غيّر مخطط القصة النهائي». لقد كان يعمل وسيطًا، كما تعلم. لذلك كان هناك المنتج والمخرج وكان هناك وسطاء آخرون أعلى منه. ومع ذلك، ومن خلال طرحه بقوة لرأيه في تغيير جزء واحد من القصة، كان قد غيّر تمامًا معنى الفيلم». أمّا كوتابي فقد قال: «لقد صدمت عندما رأيت كيف غير المشهد». كان التغيير مذهلاً. حين تخرج إنسانة حقيقية من مادة غير حية، وفجأة يتطاير شعرها في الهواء. كان هذا حقًا شيئاً لم يسبق لأحد القيام به من قبل. لقد هتفنا جميعًا «رائع!» عندما اتضح أن هاياو ميازاكي هو من فكر في الأمر».[5]

4- المصدر السابق ص117

5- انظر Kotabe and Okuyama, «Kare wa kaze o kitte, hashite inai to ki ga sumanaindesu,» 44.

ستمهد هذه الحادثة لتأسيس مبدأ أساسي في عالم ميازاكي: يضع المخرج البشر داخل قالب ثقافي أوسع، يشمل الروبوتات، والعديد من الكائنات «الأخرى» أيضًا. يمكن لتغييرات بسيطة كلقطة رفرفة شعر الأميرة وسط الريح أن تجعل منه مشهداً لا يُنسى حقًا. استخدم ميازاكي خلال أعماله، كلًا من الريح والشعر كاختصارات بصرية للتعبير عن نفسية شخصياته، ومرة أخرى، لوضع البشر في سياق ثقافي وطبيعي أكبر.

توضح القصة أيضًا المسافة التي قطعها ميازاكي من الناحية النفسية منذ طفولته ومراهقته «الخجولة». يبدو أن الطفل البالغ من العمر سبعة عشر عامًا الذي بكى طوال الليل في كوتاتسو قد اختفى. على الرغم من أنه من المحتمل أن مخاوفه القديمة وقلقه لا يزالان يربكانه في المناسبات، إلا أن الوجه الذي أظهره الرسام الشاب لزملائه مخرجي الرسوم المتحركة كان واثقًا، بل كان متعجرفًا.

لم يكن موقف زملائه منه جيدًا دائمًا. فأوتسوكا يصف ميازاكي بأنه «يتحرك إلى الأمام مثل دبابة ثقيلة»، مشيرًا إلى أن «الإصرار المتحمس بشدة» للوافد الجديد كان بمنزلة صدمة محيرة لبعض رسامي الرسوم المتحركة من الجيل القديم، وحتى لأقرانه. فقد أبدى الزملاء كبار السن «معارضة صريحة» للمبتدئين الصغار.[6] ولم يكن من المعتاد أن يتقدم الموظفون الجدد الصفوف في أية مؤسسة يعملون بها. وفي المجتمع الياباني القائم على التسلسل الهرمي في عام 1965، كان مثل هذا السلوك مفاجئًا حقًا.

ما الذي تغير في ميازاكي ومنحه هذا النوع من الثقة بالنفس؟ ببساطة، قد يكون للنضج والخروج إلى العالم علاقة بذلك. بحلول الوقت الذي دخل فيه استوديو توي لم يعد يعيش في المنزل. واستأجر بدلاً من ذلك، غرفة مساحتها أربع حصائر ونصف الحصيرة – حوالي ثمانين قدمًا مربعًا – في مدينة نيريما، حيث يقع الاستوديو. كانت الغرفة البالغة مساحتها أربع حصائر ونصف الحصيرة تعد صغيرة حقًا وفقًا للمعايير الأمريكية، لكنها كانت ملكه بالكامل وساعدت ميازاكي على تطوير هويته كشاب بعيدًا عن عائلته.

6- انظر O¯ tsuka, Sakuga Asemamire, 117

ومن المحتمل أيضًا أن يكون ميازاكي قد بدأ يكتشف شيئًا مهمًا في نفسه - أنه كان فنانًا موهوبًا بشكل استثنائي. قد يكون زملاؤه قد صدموا أو انزعجوا منه، لكنهم كانوا يعترفون بالفعل بعبقريته. كانت ساعات العمل الطويلة المكثفة في استوديو توي تبرز مهارات ميازاكي على عدة جبهات، ليس في الفن فقط ولكن كقاص أيضًا.

هذا لا يعني أنه كان يحب عمله دائمًا أو بشكل أكثر تحديدًا، ظروف العمل في استوديو توي، التي تميزت بجو مشحون من النزاع بين مخرجي الرسوم المتحركة وإدارة الاستوديو. كان ميازاكي في خضم الصراع. ومن جديد وفي خطوة تناقض وضعه كوافد جديد للاستوديو، أصبح ميازاكي سكرتيرًا لنقابة العاملين في الاستوديو ولعب دورًا مهمًا في تنسيق أنشطة النقابات حيث زاد التوتر بين الإدارة والعمال بشكل مطرد خلال الستينيات.

تأثرت التوترات التي عاشها الاستوديو بشدة بالجو السياسي المتزايد الانقسام في اليابان في ذلك العقد المضطرب. كان المناخ السياسي في اليابان، كما هو الحال في كثير من أنحاء العالم، مشحونًا بالغضب بسبب التغيرات الاجتماعية والثقافية التي حدثت في ذلك العقد ومقاومة الشباب لسلطة الحكومة. بعض هذه الاضطرابات كانت مثيرة وممتعة. تتذكر إحدى زميلات ميازاكي باعتزاز روح الاندفاع لدى الشباب والتعاون فيما بينهم وارتداء الشابات التنانير القصيرة التي كانت جميعها تشكل سمة العصر.[7]

لكن الستينيات كان لها جانب خطير للغاية أيضًا. بحلول نهاية العقد، تحول استياء الطلاب والعمال من الحكومة والشركات إلى أعمال عنف واضطراب، مما أدى إلى حدوث إضرابات واسعة النطاق وإغلاق للجامعات على نطاق واسع وتشكيل مجموعات إرهابية مثل الجيش الأحمر. ولكن في أوائل الستينيات، تركز الاستياء حول ما كان يسميه اليابانيون «أنبو» Anpo، وهي معاهدة الأمن اليابانية الأمريكية، التي بموجبها وافقت الحكومة اليابانية على مواصلة سياستها في توفير قواعد للجيش الأمريكي.. في عام 1960،

7- انظر Shibaguchi, Animeeshon no shikishokunin, 62–63.

تظاهر مئات الآلاف من الطلاب والعمال اليابانيين ضد تجديد المعاهدة، واشتبكوا مع الشرطة والقوات الحكومية.

على حد قول ميازاكي فقد كان مجرد متفرج على الأحداث حين حدثت أعنف المظاهرات المناوئة للحكومة. كانت حركة الاحتجاجات المناوئة لمعاهدة أنبو قد تلاشت بحلول الوقت الذي بدأ فيه العمل في استوديو توي، ولم يشارك إلّا في بضع مظاهرات صغيرة فقط. كانت داخل استوديو توي وليس في الشوارع، حيث بدأ ميازاكي في ترسيخ إحساسه الجديد بنفسه، كرسام رسوم متحركة وكمواطن شاب واعٍ سياسيًا ومهتمّ بها. عندما قال ميازاكي، «كان استوديو توي هو مدرستي الحقيقية»، كان يشير، جزئيًا على الأقل، إلى مشاركته في النشاط النقابي.(8)

كانت الصراعات السياسية والأيديولوجية بين النقابة والإدارة هي الأسس المهمة للنظرة المعادية للشمولية التي ظل هذا المخرج يتبناها بشدة. ولكنها من المحتمل أيضًا أن تكون قد جعلته يصبح ببساطة جزءًا من مجموعة من الأشخاص الملتزمين والمتحمسين وخلقت تأثيرًا كبيرًا على عادات عمله المستقبلية. تكهن أوتسوكا وكوتابي أنه في حين أن شخصًا مثل ميازاكي قد يكون لديه ميل إلى أن يكون منفردًا بذاته، فقد منحته النقابة فرصة للتعرف على كونه جزءًا من فريق.(9) وحين ارتبط بمجموعة متنوعة من الأشخاص في النقابة أثناء القيام بأعمال فنية كفريق واحد فإن ذلك أدى إلى أن يتعلم هذا الشاب قيمة التعلم ودعم مواهب الآخرين، التي ستكون ذات أهمية كبيرة بالنسبة له حين يصبح رئيساً للاستوديو الخاص به.

في نهاية المطاف، أدت الخلافات حول الأجور وانعدام الثقة المتزايد تجاه الإدارة إلى زيادة الشعور بالتضامن والطاقة المتجددة بين العاملين في صناعة الرسوم المتحركة. اعتقد الشباب والشابات المنضمون إلى النقابة أنهم قادرون على إنشاء بيئة عمل ديمقراطية، لا يكون فيها رئيس ومرؤوس،

8- تمت الإشارة إلى ميازاكي في Kotabe and Okuyama, «Kare wa kaze o kitte, hashite inai to ki ga sumanaindesu,» 46

9- المصدر السابق

بل مجرد فريق من الأفراد الموهوبين الذين يعملون معًا لصنع أفلام رسوم متحركة جيدة.

سيكون نتاج هذا الشعور الجديد بالالتزام أفلاماً مثل الأمير الصغير، أمير الشمس، الفيلم الأول للمخرج تاكاهاتا. وفي حين أن تلك الميزة وحدها تجعل الفيلم معلمًا في تاريخ أفلام الرسوم المتحركة اليابانية، فإنه بقي خالد الذكر لأسباب أخرى. ربما كان هذا هو الفيلم الأول على الإطلاق في اليابان الذي يصنعه فريق من العاملين المفترض أنهم كانوا متساوين في كل شيء. ورغبة من المخرج تاكاهاتا في تحطيم ما اعتبره هو وزملاؤه من قادة النقابات على أنه تمييز تعسفي وتسلسل هرمي، فإنه ساوى بين الجميع، واستقطب المخرجين والرسامين ومن يضعون اللمسات الأخيرة على العمل، الذين كانوا يعملون في طوابق مختلفة من المبنى، وجمعهم في مكان واحد. بالنسبة لميشيو ياسودا، المتخصصة بعمليات تلوين الرسوم التي استمرت في عملها معهم لتصبح من أهم المتعاونين مع ميازاكي،، كان هذا التغيير محررًا لها فهي تتذكر: «لقد شعرنا كما لو كنا قد تحولنا من كوننا عمالًا في مصنع إلى كوننا أعضاء في فريق»، وبحسب ياسودا، كان الشعار غير الرسمي لفريق عمل فيلم الأمير الصغير هو «فلنقم بذلك معًا!»[10]

كانت نتيجة هذه التغييرات المثيرة حقًا أن أصبح الفيلم حافلًا بالتباينات. وأصبح الفيلم معرضًا لخطر أن يختفي بشكل دائم من ذاكرة عشاق الأفلام التي أنتجها استوديو جيبلي، ولقد اكتشفت أنه أحد الأعمال غير المتناسقة التي صنعها تاكاهاتا. يعود جزء من المشكلة إلى عدم تناسق الرسوم المتحركة نفسها. على الرغم من أن تكاليف الفيلم تجاوزت بشكل مخيف الميزانية المرصودة له، فإن هناك لحظات تبدو فيها الرسوم المتحركة غير ملهمة بشكل مدهش..

على الرغم من أن القصة كانت مبتكرة في وقتها، فإنها كانت غير متقنة للغاية إلى حد أن المخرج لم يصل إلى مستواها السيئ في أي عمل قام به

10– هذا ما ذكرته في Yasuda quoted in Shibaguchi, Animeeshon no shikishokunin, 56.

فيما بعد. ورغم أن أحداثها تقع في قرية غامضة ذات مظهر أوروبي خلال العصر الحجري، فإن أسلوب السرد كان معاصرًا. فهي تتحدث عن صبي نشيط وشجاع يدعى هولز، يسحب بلطف «شوكة» من كتف مخلوق عملاق يعرف باسم رجل الصخرة. عندما يستخرجها، يكتشف أن «الشوكة» هي في الواقع سيف مقدس. سرعان ما يعلم هولز أنه يحتاج إلى كل من سيفه وذكائه من أجل مهاجمة وحش ثلجي شرير هو غرونوالد، الذي قتل والد هولز ويهدد الآن بتدمير قرية بريئة. هذا الفيلم، الذي هو على الأقل من الناحية الفنية، مخصص للأطفال، ينتهي فيه كل شيء بسعادة، حيث يهزم غرونوالد ويصبح هولز زعيم القرية، برفقة شابة جميلة وغامضة تدعى هيلدا، وهي أخت غرونوالد الصغرى.

عدا كليشيهات قصة المغامرة، كانت هناك عناصر جديدة حقًا ومثيرة للاهتمام في الفيلم. فالخلفيات، التي رسم ميازاكي أغلبها، نفذت بشكل جميل، مما يعطي إحساسًا مفصلًا ببيئة القرية الريفية. أدخل تاكاهاتا، الذي لم يكن هو من قام برسم الرسوم المتحركة، مشاهد حركة عنيفة إلى الفيلم، مثل هجوم الذئاب الفضية على هولز أو مشهد نزال القوة حيث يحارب هولز رمحًا عملاقًا. في هذه المشاهد تعوض الحركات الديناميكية للشخصيات عن أبسط تصوير للوجوه والشعر. غرونوالد نفسه كان شريرًا نمطيًا، لكن الرجل الصخري الذي ظهر في بداية الفيلم كان أكثر إثارة للاهتمام. وكان وهو ينهض عن الأرض، يشير إلى وجوب بناء علاقة مع عالم طبيعي أوسع وأقدم وهو أمر يتجاهله الفيلم إلى حد كبير. قد لا يكون من المستغرب أن يكون ميازاكي مسؤولًا عن هذه الشخصية. وليس من المدهش أن النقاد اليابانيين وجدوا آثارًا للرجل الصخري في الشخصية البدائية شيشيغامي، المخلوق الإلهي الذي يهيمن على الغابة في فيلم الأميرة مونونوكي.[11]

كانت هيلدا، أخت غرونوالد القلقة، تمتلك قوى خارقة ومزيجًا من

11- ومن المحتمل أيضًا أن تكون حبكة الأميرة مونونوكي مدينة لهولز. في حين أن شخصية الأمير آشي تاكا في فيلم الأميرة مونونوكي هي شخصية أكثر تعقيدًا وإثارة للاهتمام من شخصية هولز، فكلاهما شابان أجبرا على النزوح إلى المنفى، وكلاهما يجب أن يسافرا إلى قرى بعيدة، ويجب على كليهما التعامل مع شابات غامضات.

الصلابة والحدة جعلها شخصية بارزة حقًا. ابتكر فريق العمل مرافقين حيوانيين لها للتعبير عن مشاكل هيلدا النفسية، بومة شريرة وسنجابًا لطيفًا، موظِّفًا قوى الفنتازيا لإضفاء الواقعية النفسية عليها بمستوى متطور ومدهش في ذلك الوقت. هذا التعقيد في نفسية هيلدا جعلها شخصية مثيرة للاهتمام وجذابة.

لقد كانت فكرة تاكاهاتا أن يمنح هيلدا أبرز قدراتها، وهي صوتها الغنائي الرائع. كانت الموسيقى مهمة أيضًا في المشاهد الأخرى، وهنا أيضًا يتخذ تاكاهاتا خيارات غير عادية. وبسبب تأثره بفكرته عن دول الكتلة الشرقية التي تدور في فلك الاتحاد السوفيتي حيث كان يعتبرها أماكن يعمل الناس فيها معاً في أجواء من الود والمحبة، قام المخرج بصنع مشاهد يعمل فيها القرويون ويلهون بينما يغنون بفرح الأغاني الشعبية لدول أوروبا الشرقية.

يتذكر أوكوياما ميازاكي وهو يغني «أغاني روسية» أثناء عمله في مكتبه، مرتديًا قبعة متسلق جبلي متسخة وواضعًا منشفة يد «رثة للغاية» على خصره.[12] من الواضح أن رسام الرسوم المتحركة الشاب كان يدخل في روح الفريق. في مقابلة حول شخصية هولز يتذكر ميازاكي لاحقًا، «لا يمكنني حساب عدد الأشياء التي تعلمتها من هولز»، قائلاً إن الفيلم علمه «أبجديات» صناعة الرسوم المتحركة. وهو يدين بشكل خاص إلى أوتسوكا لمنحه المسؤولية عن العمل، رغم أنه «كان يقوم بأقل المهام في عمله كمنفذ للأعمال الوسيطة».[13]

سرعان ما بدأ أعضاء الفريق المخضرمون ينظرون بجدية إلى ميازاكي. يتذكر أوتسوكا الحركة الديناميكية التي كانت تجري ذهابًا وإيابًا بين تاكاهاتا وميازاكي. يصف أوتسوكا مفهوم كرة الثلج، التي يقول إنها جاءت من الرسوم المتحركة الأمريكية: «ما إن تطرح فكرة معينة حتى تبدأ تكبر تدريجيًا. فيلقي تاكاهاتا على رسم صغير قام به ميازاكي، يكون على سبيل المثال، خلفية

12- انظر Kotabe and Okuyama, «Kare wa kaze o kitte, hashite inai to ki ga sumanaindesu,» 48, 45.

13- انظر Miyazaki Hayao, Staff Interview, " 189.

لقرية، ويسأل، «إذا كانت القرية على هذا النحو، ما هو نوع المنزل الذي سيكون لديهم، وماذا سيكون داخل المنزل، وماذا سيكون بعد القرية عن النهر؟»، كان يسأل كل أنواع الأشياء من هذا القبيل ليعود ميازاكي إلى مكتبه ويبدأ الرسم ردًا على أسئلة تاكاهاتا». في مقابلة أخرى، استخدم أوتسوكا استعارة من لعبة البيسبول واصفًا تاكاهاتا بأنه «رامي» الكرة وميازاكي بـ«ملتقطها»، قائلًا إن تاكاهاتا هو الذي «سحب» موهبة ميازاكي..[14]

يقول أوتسوكا «لقد بقي ميازاكي حتى النهاية يستمع لمخاوف تاكاهاتا»، ومع ذلك، فإن ميازاكي نفسه غامض بشكل مدهش بشأن علاقته بالعمل مع تاكاهاتا في فيلم الأمير هولز، حيث لم يذكر سوى أنه اعتبر تاكاهاتا «متعصبًا جدًا» كمخرج، وأنه أخذ «مقدارًا معقولًا من الوقت والمجال في صنع الفيلم». كانت تعليقاته حول تاكاهاتا وهولز أقل قياسًا إلى حد ما من تعليقاته التي بدأ يصدرها بعد بضع سنوات، مشيرًا إلى نفاد صبره من وتيرة عمل تاكاهاتا البطيئة، وهو العنصر الذي سيصبح محورًا للخلاف بينهما بعد تأسيس استوديو جيبلي. وبينما امتدح تاكاهاتا «لإثباته أن الرسوم المتحركة لديها القدرة على التعبير بعمق عن التفكير الداخلي للبشر»، أشار أيضًا إلى الرجل الذي كان أقرب زميل له حينها بأنه «كسول إلى أبعد حد». وستؤدي وتيرة عمل تاكاهاتا البطيئة هذه في النهاية إلى دق إسفين بين الاثنين. وللتذكير بهولز، يؤكد ميازاكي (ربما بشكل فكاهي، وربما لا) أن أداء تاكاهاتا كمخرج «أظهر مدى خطورة وخوف الشركة من جعله يخرج أفلامًا طويلة».[15]

ورغم ذلك، كان ميازاكي يقلل من عمق عداء إدارة استوديو توي للمخرج تاكاهاتا. فقد كانت ميزانية الفيلم أكثر من ضخمة واستغرق العمل فيه ثلاث سنوات في الوقت الذي تستغرق فيه معظم الأعمال أقل من عام، وسيثبت فيلم الأمير هولز أنه القشة التي قصمت ظهر البعير فيما يتعلق بعلاقة تاكاهاتا

14- مقابلة مع أوتسوكا نفس المصدر السابق ص182-183 وانظر Ōizumi, Miyazaki Hayao no genten,122

15- انظر Ōtsuka, Sakuga Asemamire, 128; «Miyazaki Hayao, Staff Interview,» 189; Miyazaki, Starting Point, 202

مع الشركة. ولكون الفيلم قد قبع في منطقة رمادية بين جمهور الأطفال والبالغين ولم يجتذب إليه أيًا منهم، تم إيقاف عرضه بعد اثني عشر يومًا فقط من ليلة العرض الافتتاحي.

شعر عمال استوديو توي أن الموقف السلبي للشركة تجاه فيلم الأمير هولز له علاقة وثيقة بنشاط النقابة. وبلا شك كان لديهم بعض الحق في ذلك. ظل ياسودا يتذكر أن فريق عمل فيلم الأمير هولز كان «مشبعًا بالمثالية» وأن «الفكرة الحقيقية للفيلم كانت تعكس فكرتهم المثالية عن النقابات العمالية».(16)

ومع ذلك، فإن الكتاب الذي صدر عام 1984 وامتدح فيلم الأمير هولز يعترف بأن تجاوز الجدول الزمني للفيلم والميزانية المرصودة له «قد وصل مديات عالية جدًا» فاق أي فيلم آخر أنتجه استوديو توي. ورغم اعتراف الكتاب بأن السبب في ذلك يعود إلى حرص العاملين في الفيلم على تحقيق التميز إلى أقصى حد مما جعلهم «يعانون» من أجل أن يخرج بأفضل صورة، فإنه يعترف أيضًا، أن الأمر «لا بد أنه كان صعبًا حقًا من وجهة نظر الشركة». يتضمن الكتاب نسخة من مذكرة من الإدارة إلى فريق عمل فيلم الأمير هولز يمكن اعتبارها في أي استوديو آخر بمنزلة كابوس. فهي تقوم بتعداد العديد من التجاوزات والمشكلات في جميع جوانب العمل، تخلص المذكرة بشكل مثير للشفقة إلى حد ما إلى أن إدارة الاستوديو «تأمل أن يدرك [الموظفون] جسامة المهمة الملقاة على عاتقهم ويتحملوا مسؤوليتهم تجاهها».(17)

لحسن الحظ، واصل تاكاهاتا إثبات صحة رؤيته الجمالية والمهنية من خلال شراكته مع ميازاكي. لكن هذا الأمر لم يتحقق فورًا. غادر تاكاهاتا وميازاكي الاستوديو في عام 1971، لكن الأمر استغرق بضع سنوات منهما لتحقيق النجاح. وحين انضما إلى استوديو شين – إي أنيميشن (هو استوديو رسوم متحركة ياباني، تأسس في 9 أيلول عام 1976، ويقع مقره في نيشي طوكيو–م)، كانا متحمسين لصنع فيلم رسوم متحركة عن شخصية بيبي ذات

16– انظر Yasuda quoted in Shibaguchi, Animeeshon no shikishokunin, 61.

17– انظر «Kaisha yori Horusu Sutafu ni haifu sareta chirashi,» 142, 143

الجورب الطويل (هي شخصية خيالية من سلسلة قصص الأطفال للكاتبة السويدية أستريد ليندغرين–م) التي كانت تتمتع بشعبية هائلة. تم تأليف قصص بيبي في السويد، وأرسل الاستوديو فريق إنتاج إلى هناك ليطلب من مؤلفتها الكاتبة السويدية أستريد ليندغرين، أن تمنحه الإذن لإنتاج العمل. كانت الرحلة إلى السويد هي المرة الأولى التي يسافر فيها ميازاكي إلى الخارج. تتذكر كوتابي، التي تركت استوديو توي والتحقت بميازاكي وتاكاهاتا، كيف كان ميازاكي يتحرك في المطار قلقاً.(18)

باءت المهمة بالفشل. رفضت ليندغرين الاقتراح بشكل صريح. خمن كوتابي أنها «لم تكن تريد من اليابانيين» أن يصنعوا فيلمًا مأخوذًا عن كتابها.(19) ومن المحتمل أيضًا أنها ترددت ببساطة في تحويل حكايات بطلتها الأثيرة إلى قلبها إلى مجموعة من الرسوم المتحركة. كان لا بد أن يكون الرفض مؤلمًا للغاية، خاصة بالنسبة لميازاكي، الذي قام بإعداد عشرات الرسومات أثناء التحضير للفيلم. بعد عدة سنوات نشر استوديو جيبلي هذه الرسومات في كتاب يحمل عنوان فيلم بيبي ذات الجورب الطويل الذي لم يتحقق وتشهد المئات من الرسومات الممتلئة بالتفاصيل الساحرة على الجهد الذي بذله ميازاكي فيها.

ومع ذلك، لم تضع كل هذه التحضيرات ولا الرحلة إلى السويد هباء بالكامل. وجد عالم الطفولة الأوروبي المشرق في قصص بيبي، ناهيك عن جمال مناظر المدن الأوروبية والطبيعة فيها، طريقه إلى أعمال أخرى صنعها ميازاكي وتاكاهاتا. المثال الأكثر شهرة على ذلك هو مدينة كوريكو، حيث تدور أحداث فيلم كيكي لخدمة التوصيل للمخرج ميازاكي، وقد ظهر الفيلم في عام 1989، وتم تصميم كوريكو جزئيًا على طراز مدينتي فيسبي واستوكهولم السويديتين اللتين زارهما فريق العمل في طريقه للقاء ليندغرين. انغرس حب أوروبا في قلب ميازاكي، ومنذ ذلك الحين استمرت الأماكن والشخصيات الأوروبية في لعب دور مهم في عالم ميازاكي.

18– انظر Kotabe and Okuyama, «Kare wa kaze o kitte, hashite inai to ki ga sumanain – desu,» 49

19– نفس المصدر السابق

لكن تأثير قصص بيبي لم يكن مرئيًا فقط. فقد كانت شخصية ذات الشعر الأحمر الواثقة من نفسها في قصص بيبي في كتب ليندغرين شخصية تلفت الانتباه. كانت فتاة مغامرة ومستقلة، وكانت نوعًا جديدًا من البطلات في وقت بدأت فيه أدوار النساء تتغير. تعتبر قصص بيبي بلا شك مصدر إلهام آخر لشخصيات الفتيات الصغيرات والمغامرات اللواتي سيصبحن إحدى السمات المميزة الخاصة بـأعمال ميازاكي، على الأقل فإن بطلات أفلامه مثل ناوسيكا وبونيو اللتين ظهرتا ابتداءً من فيلمه الثاني إلى فيلمه الأخير. كانت كل منهما ذات شعر أحمر.

ظهرت البطلة الشجاعة ذات الشعر الأحمر بعد عام واحد فقط من الرحلة إلى السويد. وهي ميميكو، الفتاة الصغيرة جدًا وهي بطلة واحد من أوائل أفلام تاكاهاتا وميازاكي التي حققت شهرة عالية، وهو فيلم باندا! انطلق يا باندا! إنتاج عام 1972 وتتمته باندا يا باندا انطلق! في سيرك يوم ممطر إنتاج عام 1973 بينما كان تاكاهاتا هو من أخرج فيلم الباندا الأول، ظل ميازاكي يلعب دورًا مهمًا في صنعه، وهو دور توسع عندما تولى معظم عملية إخراج الجزء الثاني.

كان هذان الفيلمان محاولة واضحة للتوافق مع ظاهرة التعلق بحيوانات الباندا التي اجتاحت اليابان بجنون بعد أن أرسلت الصين اثنين من تلك المخلوقات المحبوبة إلى حديقة حيوانات طوكيو. لم يكن من المستغرب أن يحقق الفيلمان نجاحًا مذهلاً، ولكن عناصرهما المميزة فعلًا كانت مذهلة حقًا. وبدا أنهما يجمعان بين قصص بيبي ذات الجورب الطويل وجرعات من قصة ويني ذا بوه، كما أنهما استبقا سلسلة أفلام «وحيدًا في البيت» (سلسلة من أفلام الكوميديا العائلية الأمريكية التي تدور أحداثها في ليلة رأس السنة وأعياد الميلاد–م) المفعمة بالإثارة.

تبدأ القصة حين تقرر جدة ميميكو زيارة مدينة ناغازاكي، وتترك حفيدتها بمفردها. قد يتوقع المرء أن تكون ميميكو البالغة من العمر ست سنوات قد شعرت بالقلق من غياب جدتها، لكنها تبدو غير منزعجة، حتى عندما تصادف الباندا الصغيرة، وبعد ذلك بوقت قصير، تصادف والدها الباندا الكبير. فقد هرب حيوانا الباندا هذان من حديقة حيوانات قريبة، فتوفر

ميميكو لهما المأوى. ويصبحون حينها عائلة، على الرغم من أن العلاقات بينهم كانت معقدة بعض الشيء، لأن والد الباندا يصبح «الأب» لكل من ميميكو وباني، الباندا الصغيرة، بينما تصبح ميميكو والدة باني.

سرعان ما ينخرط الثلاثي في مجموعة متنوعة من المغامرات التي تشمل المدن والناس، والشرطة، وفي فيلم سيرك يوم ممطر، يقومون بزيارة حديقة للحيوانات، حيث يصادفون حيوانًا بريًا هاربًا آخر، ويكون في هذه المرة نمرًا صغيرًا لطيفًا. تبقى ميميكو محتفظة بروحها المبتهجة والمغامرة في كلا الفيلمين، حتى إنها تقف بوجه أحد رجال الشرطة الذي بدا عليه الارتباك واضحًا ومسؤولي حديقة الحيوانات وهم يحاولون استعادة الباندا، ومن ثم يستعيدون في وقت لاحق، مجموعة كاملة من حيوانات السيرك.

مهدت هذه الفتاة الصغيرة النشيطة مع مخلوق الباندا الكبير والمحبوب الطريق أمام صنع تحفة ميازاكي المستقبلية فيلم جاري توتورو. وفي الحقيقة، كان من الواضح أن مشهد ميميكو وهي تقفز على معدة الباندا الأب هو ما ستستند إليه بوضوح اللقطة الشهيرة لميمي وهي تقفز على صدر توتورو الفروي، تليها شقيقتها الكبرى ساتسوكي. ومع ذلك، تجب ملاحظة مدى بُعد توتورو عن فيلمي الباندا. كان الفيلمان عملين مرحين وبسيطين لا يمكن مقارنتهما ببراعة إخراج فيلم جاري توتورو وتشابك أحداثه. إن شخصية توتورو الصامت والمكسو بالفراء، الذي لا يشبه أي كائن حي محدد، هو ابتكار لافت للنظر ومثير للاهتمام أكثر من والد باندا الثرثار، وقادر على إثارة الخيال بطرق لا يستطيع أن يفعلها والد باندا غير الخلاق. ميميكو أيضًا كانت في الأساس عبارة عن مخلوق ذي نمط واحد في التصرف، وهي أقل حماسًا وتفاؤلًا بطريقة لا توحي بسلوك الطفل الصغير العادي.

ولكن لا يزال من الممكن تقدير فيلم باندا! انطلق يا باندا لسرده القصص بطريقة غير مألوفة وكذلك لارتباطاته بأفلام أخرى لميازاكي، وأكثرها إثارة للاهتمام هي لقطة في فيلم سيرك في يوم ممطر لفيضان تتسبب فيه عاصفة ممطرة. تغامر ميميكو والباندا بالخروج وسط الطوفان لإنقاذ النمر الصغير. تظهر لنا من جديد شخصية الطفل المعتمد على نفسه وسط عالم غارق بالمياه وهو في طريقه للقيام بعملية إنقاذ في مسلسل المغامرات الكارتوني

الذي أخرجه ميازاكي كونان فتى المستقبل والذي تدور أحداثه في زمن ما بعد الكارثة التي حلت بكوكب الأرض وكذلك فإن هذه الشخصية تلعب الدور الرئيسي في فيلم بونيو.

بينما كانت أحداث فيلمي الباندا تدور في مدن يابانية معروفة، كان الكثير من أحداث أعمال ميازاكي في السبعينيات تدور في مدن أوروبية. انتقل ميازاكي وكوتابي وتاكاهاتا بعد تركهم من جديد الاستوديوهات التي يعملون فيها، إلى استوديوهات زويو إيزوي، حيث بدأوا العمل على صنع فيلم رسوم متحركة مقتبس من هايدي، قصة الأطفال الشهيرة عن فتاة صغيرة نشأت في جبال الألب السويسرية.

يمكن النظر إلى فيلمي الباندا، بأجوائهما المحلية اليابانية الواضحة، وفيلم هايدي الذي تدور أحداثه في أوروبا على أنهما جانبان لما سيصبح لبنات بناء أساسية لعالم ميازاكي. يعد كتاب هايدي للكاتبة يوهانا شبيري كتابًا رائعًا وملهمًا تم تحويله إلى مسلسل رسوم متحركة جميل وملهم. كانت خلفيات المسلسل الجبلية ساحرة، واستندت إلى رحلة بحثية قام بها ميازاكي وتاكاهاتا إلى سويسرا قبل البدء في إنتاج المسلسل. كما أن شخصيات المسلسل جذابة وواقعية أيضًا، كما أن الرسوم المتحركة التي يتضمنها المسلسل كانت بشكل عام عالية الجودة. احترمت أحداث المسلسل إلى حد كبير القصة الأصلية، وكشف من خلال ما يزيد عن اثنين وخمسين حلقة، بعض التعقيدات النفسية الحقيقية لأنه غاص في العلاقات المعقدة والمؤلمة في بعض الأحيان بين هايدي وأصدقائها وعائلتها.

ونظرًا لما تمتع به من جمال وسحر، لم يكن من المستغرب أن يحقق هذا المسلسل نجاحًا منقطع النظير في اليابان، حيث أعلن برنامج تلفزيوني خاص بعد أربعين عامًا أن هايدي كان «المسلسل الكارتوني المفضل رقم واحد» بين المشاهدات اليابانيات.[20] وحقق المسلسل أيضًا نجاحًا عالميًا، حيث انتشر في خمس وثلاثين دولة حول العالم. والمثير للدهشة أن المسلسل لم يترجم إلى اللغة الإنجليزية ولم يصل إلى الولايات المتحدة.

20- انظر: Chen,Cartoon Culture,30-Cooper.

كان مشروع ميازاكي وتاكاهاتا التالي هو فيلم آن في المرتفعات الخضراء 1979، وهو قصة مرهفة الحس وممتعة عن بلوغ يتيم شاب لسن الرشد. تقع أحداثها في جزيرة الأمير إدوارد الكندية، التي أعاد جمال أراضيها الخضراء التي ليس لها مثيل تذكير الجمهور بمشاهد مسلسل هايدي الجذابة. وكما هو الحال مع فيلم هايدي، استفاد فيلم آن في المرتفعات الخضراء من مواهب كلا المخرجين وحقق أيضًا نجاحًا هائلاً، خاصة بين الفتيات اليابانيات، لدرجة أن جزيرة الأمير إدوارد تدين بالكثير من صناعتها السياحية لجحافل من النساء اليابانيات اللواتي يجرفهن الحنين إلى هناك.

وكما هو الحال مع هايدي، تم إيلاء القليل من الاهتمام النقدي لـفيلم آن في المرتفعات الخضراء، لأنهما كليهما كانا عبارة عن اقتباس أمين للروايات التي استندا إليها، ولأنه من الصعب تحديد مساهمة ميازاكي من مساهمة تاكاهاتا. وفي الحقيقة، فإن ميازاكي ترك العمل في المسلسل بعد الحلقة الخامسة عشرة، لكن فيلم آن في المرتفعات الخضراء ظل مثالًا آخر على ولع المخرجين بالبطلات الشابات ذوات الإرادة القوية.

كان عمل ميازاكي الآخر في نفس الفترة، وهو مسلسل «كونان فتى المستقبل» عام 1978، هو أول أعماله التي يسند الدور الرئيسي فيها إلى شخصية فتى صغير منذ فترة طويلة. وهو العمل الأول الذي أخرجه ميازاكي وحده، ولسوء الحظ فهو غير متوفر في الولايات المتحدة، ومسلسل كونان فتى المستقبل مهم لأسباب عديدة. فهو المسلسل التلفزيوني الوحيد الذي أخرجه ميازاكي، وحلقاته الست والعشرون تقدم لمحة لا تقدر بثمن عن تطور عالم ميازاكي.

باستعراض النشاط المهني لميازاكي في هذه المرحلة، يمكننا أن نرى اتجاهين عامين في الأعمال التي أخرجها أو شارك في إخراجها. بشكل عامٍ، يمكننا أن نرى جوانب من شخصيتي غلفر وهولز على أنها الجانب المظلم من نظرة ميازاكي إلى العالم. وينطبق هذا بشكل خاص على هولز، على الرغم من أن رؤية غلفر التقنية البائسة ستظهر في شكل أكثر تعقيدًا في العديد من أفلام ميازاكي المستقبلية. على الرغم من أن فيلم هولز مدين كثيرًا في إخراجه إلى لمسات المخرج تاكاهاتا، فإن رسالة هولز السياسية

القوية وتعبيره عن عالم عنيف وقاس في بعض الأحيان متجذران بعمق في أيديولوجيا ميازاكي. حيث تحاول الكيانات الاستبدادية السيطرة على أتباعها وتدميرهم. وحيث يجب محاربة القادة الفاسدين. وأن الطبيعة نفسها لا تحمل معها دائمًا الخير. فنرى حدوث الفيضانات والزلازل، تاركة لدى المشاهد إحساسًا بضعف الإنسان أمام قوى خارجية أكبر. وتلقي أنقاض وبقايا الحضارة الإنسانية ظلالًا عميقة على حياة شخصيات تلك الأعمال.

هكذا هي أعمال تاكاهاتا وميازاكي، فهي تشير إلى أن الطبيعة البشرية في أفضل حالاتها دائمًا ما تعيد تأكيد نفسها، وعادة ما تكون في شكل مفعم بالحيوية، وحتى متقلب. يسلط فيلم هولز، على سبيل المثال، الضوء على أهمية الجهد الجماعي مع المشاهد الطوباوية للقرويين وهم يتسكعون ويزرعون ويحتفلون. تشمل العناصر الإيجابية الأخرى شخصيات أنثوية قوية تكون في كثير من الحالات الشخصيات المركزية للعمل. غالبًا ما ترتبط هذه الشخصيات الأنثوية بالطبيعة، وتم تقدير جمال وقوة العالم الطبيعي من خلال جميع الأعمال التي تمت مناقشتها حتى الآن. يلعب الماء دورًا رئيسيًا في سلسلة أفلام الباندا وفي فيلم هولز، ونستطيع توقع دلالاته الهائلة في أعمال ميازاكي اللاحقة مثل مسلسل كونان فتى المستقبل وفيلمي قلعة كاليوسترو وبونيو، تمثل الحيوانات الواعية الشخصيات الرئيسية في أفلام مثل هولز وباندا! انطلق يا باندا، وتمثل الأسرة أو على الأقل الأسر الحاضنة العلامة المميزة لمسلسل هايدي وفيلم آن وفيلمي الباندا.

يوحد مسلسل كونان ما بين الظلام والنور. وهو عبارة عن نسيج متعدد الخيوط مكون من ست وعشرين حلقة ويجمع بين لحظات من اليأس المروع مع رؤى من البهجة والفكاهة، ليصبح بذلك خارطة طريق للعديد من روائع ميازاكي التالية. إنه ممتع للغاية، حتى إنه يحبس الأنفاس في بعض الأحيان، ولكونه وفر الأرض الخصبة للكثير من أعمال المخرج اللاحقة، فإنه يظل العمل الرئيسي الذي يجب أن يستند إليه أي شخص مهتم بتطور عالم ميازاكي.

ومثل فيلم آن ومسلسنل هايدي، يستند مسلسل كونان فتى المستقبل إلى كتاب موجه للأطفال، وهو الرواية الأمريكية الموجهة للفتيان اليافعين (المد

الهائل) للكاتب ألكسندر كي (قامت دار المدى للنشر والتوزيع، بإصدار الطبعة العربية لهذه الرواية-م). ومع ذلك، على عكس فيلم آن ومسلسل هايدي، ينحرف مسلسل كونان بشكل كبير عن الرواية. ولكون رواية المد الهائل عملًا ينتمي إلى جنس الخيال العلمي ومن صنف ما يسمى بأدب ما بعد نهاية العالم وصدرت في سياق أجواء الحرب الباردة بشكل صريح، فإنها تصور لنا عالماً دمرت فيه الحروب والزلازل المصاحبة لها وموجات المد العملاقة الجنس البشري، ولم يتبق سوى عدد قليل من الجزر في الأرض التي تغطي أغلب مساحاتها مياه المحيط. وقد بقيت حضارتان رئيسيتان فقط، هما بلاد النظام الجديد وميناء الأمان. تستحضر بلاد النظام الجديد ومدينته الرئيسية، إندوستريا (المدينة الصناعية)، كما توحي أسماؤهما الغليظة، مثال الاتحاد السوفيتي السابق بتسلسلاته الهرمية الصارمة والنزعة العسكرية والتركيز على التصنيع. وبينما يستضيف ميناء الأمان بعض السكان المشؤومين، فإنه يكرم الطبيعة والمجتمع.

لا ينتمي بطل الرواية كونان، إلى أي مكان، ولكن في بداية المسلسل يتم ترحيله إلى أندوستريا (المدينة الصناعية) ليعمل في أحد المصانع مثل العبيد. ثم ينضم إلى لانا، الفتاة التي يمكنها التواصل مع الطيور، ومع جدها، ويهرب كونان من بلاد النظام الجديد ويصل إلى ميناء الأمان. وحين يتوقع السكان حدوث زلزال عملاق آخر، يظهر كونان وأصدقاؤه في الوقت المناسب لإنقاذ السكان من تسونامي آخر. وحينها تنتهي الرواية، أو بالأحرى تتلاشى، مع الإشارة إلى أن البشر الباقين سيحلون خلافاتهم في النهاية ويعملون معًا في المستقبل.

أخذ ميازاكي العناصر الأساسية لرواية «المد الهائل» بعد نهاية العالم، والمجموعة المتنوعة من الشخصيات الرئيسية، والحضارتين المتعارضتين - وحوّلها إلى رؤية جديدة تمامًا. وكان السبب في العديد من هذه التغييرات هي حقيقة أن المسلسل ذا الحلقات الست والعشرين كان مأخوذاً عن رواية قصيرة، ولكن من الواضح أيضًا أن رسام الرسوم المتحركة الشاب كان يريد أن يضع بصمته الفكرية والفنية على مادة المصدر بطريقة حازمة وثرية. أو كما يقول أوتسوكا الذي عمل مع ميازاكي في مسلسل كونان فتى المستقبل،

بإيجاز، «العنصر الأساسي في عمل ميازاكي هو التدمير وإعادة الخلق».[21] إن هذا الميل هو الذي من شأنه أن يكشف العديد من الخيارات الجمالية المستقبلية لميازاكي.

ويشهد استعداد المخرج الشاب لإجراء تغييرات واسعة مكثفة على الرواية الأصلية التي استند إليها المسلسل على ثقته بنفسه المتزايدة، كما أنه دليل على التزامه الهائل بإنجاح المسلسل. تولى ميازاكي جميع الوظائف الرئيسية في عملية صناعة المسلسل مع بعض المساعدة من تاكاهاتا، وحدد فرضية القصة، وأنجز جميع الرسومات والتصاميم المتعلقة بالمسلسل، وأنهى جميع الأعمال المتعلقة بالمسلسل في غضون ستة أشهر. ظل العمال الذين بذلوا قصارى جهودهم في العمل وباقي الموظفين مندهشين من أخلاقيات العمل غير العادية التي كان يحملها ميازاكي. يقارن أوتسوكا بإعجاب ميازاكي خلال هذه الفترة بالمد الهائل، حيث حول نفسه إلى مرجل من الطاقة المركزة. ينظر رسام الرسوم المتحركة المخضرم إلى مسلسل كونان على أنه اللبنة الأولى في ما يسميه هو نفسه «عالم ميازاكي»، ويشير إلى أنه كيف «كان ينظر ميازاكي إلى شخصياته ككائنات حقيقية».[22]

من المؤكد أن الشخصيات في مسلسل كونان تبدو كأنها تقفز من الشاشة، ولا سيما «فتى المستقبل» نفسه. لقد وصف تاكاهاتا بإعجاب «الطاقة الغزيرة» لميازاكي، وهذا الوصف نفسه ينطبق على كونان، الذي، كما يشير العديد من النقاد، يبدو دائمًا في حالة حركة. كان كونان الطفل المحروم من الوالدين، هو في الأساس قوة من قوى الطبيعة. كان يركض، ويسبح ويتشقلب، ويتسلق، ويصيد، ويقاتل. كما أنه ينقذ لانا، الفتاة التي أدى وصولها إلى تنشيط أحداث القصة وإلهام كونان للقيام بأفعاله العديدة المتسمة بالشجاعة والتضحية. يستخدم المخرج تاكاهاتا أثناء مناقشته عمل ميازاكي، يستخدم المصطلح المميز «قافلة الأبطال المرافقين» لوصف أبطال أعمال ميازاكي من الذكور.[23] على الرغم من أن كونان في الواقع

21- انظر O¯ tsuka, Sakuga Asemamire, 184.

22- المصدر السابق نفسه ص168و180

23- انظر Takahata, «Afuren bakari no enerugi – to saiki,» 182, 188–189.

يتسم بصفات أكثر رجولية من معظم أبطال ميازاكي اللاحقين من الذكور، فإنّ إخلاصه المطلق للانا هو أحد الجوانب المميزة العديدة للمسلسل.

تمثل لانا الند الأنثوي المتناسق مع صفات كونان الرجولية غير العادية. كانت رشيقة ولكنها قوية الإرادة، وشجاعة ولكنها محبة، وكانت تمتلك موهبة التخاطر، خاصة في قدرتها على التواصل مع الطيور، ويمكن اعتبارها السلف الحقيقي لبطلات قصص الشوجو (والكلمة تعني حرفيًا فتاة صغيرة، وهو نوع من القصص والرسوم المتحركة التي تتوجه تقريبًا إلى الإناث ممن تتراوح أعمارهن بين 13 إلى 18 عامًا-م) التي سيصنعها ميازاكي في المستقبل. يمكننا أن نرى في الرابطة العميقة التي أقامها كونان مع لانا، قدرًا معينًا من تحقيق الأمنيات التي كان يحملها المخرج، والنابعة من علاقته مع والدته. يقوم كونان المختص بكل شيء «بمرافقة» الأنثى التي أحبها وينقذها من الخطر مرارًا وتكرارًا، محققًا في الخيال ما لم يستطع ميازاكي فعله لأمه المريضة في الواقع.

تشكل العلاقة التي جمعت كونان مع لانا موضوعًا رئيسيًا في المسلسل، ولكن هناك عناصر أخرى لا تُنسى أيضًا، بعضها خاص بالمسلسل، والبعض الآخر يتكشف في أعمال ميازاكي اللاحقة. من بين العناصر الخاصة بالمسلسل التي كانت الأكثر إمتاعًا هي الشخصيات الكوميدية الذكورية، مثل شخصية جيمشي صديق كونان ومن سيصبح عدوه في وقت ما قبطان البحر الفاسد دايس. يعتقد أوتسوكا صاحب الشخصية الهادئة والسعيدة بأنه ربما كان نموذجًا لكليهما، لكن شخصية الصديق / المضحك تختفي من أعمال ميازاكي اللاحقة، ربما لأن شخصيات الأفلام غالبًا لا تحتوي على مساحة كافية لأن تجتمع أكثر من صفتين في شخصية واحدة.[24] تمتلك أنواع الشخصيات الأخرى في مسلسل كونان فتى المستقبل المزيد من القوة للبقاء، وأبرزها زعيم مدينة إندوستريا الشرير ليبكا ونائبته المؤقتة الشريرة مونسلي. يوفر ليبكا الذي تجذر الشر في أعماقه بشكل لا يمكن تصوره الحافز لكونان لاستخدام مقاومته لسلطة البالغين، حيث يلاحقه الشرير في

24- انظر Ō tsuka, Sakuga Asemamire, 169

عالمهم المائي. يُعرف عن ميازاكي بشكل عام، مهارته في صنع شخصيات شريرة حادة الذهن بدلًا من تقديم شخصيات شريرة سطحية وتافهة، لكن سلالة ليبكا ستكون واضحة في شخصية الكونت كاليوسترو الفاسد في فيلم قلعة كاليوسترو وتعطش موسكا للسلطة في فيلم قلعة في السماء.

الأمر الأكثر إثارة للاهتمام شخصية مونسلي، التي تعمل طبيبة في الرواية وقد جعلها ميازاكي شخصية مهمة ومميزة للغاية. يجب أن يُنسب الفضل إلى مؤلف الرواية ألكسندر كي في خلقها، لكن ميازاكي هو الذي أحدث ذلك التحول التدريجي في شخصيتها من نمط الأباراتشيك السوفيتي (أباراتشيك هو مصطلح روسي عام يشير إلى موظف محترف في الحزب الشيوعي أو الحكومة يشغل منصبًا ذا مسؤولية بيروقراطية أو سياسية ويستثنى من ذلك المسؤولون الرفيعو المستوى الذين يسمون بنومينكلاتورا-م) إلى نمط أكثر تعقيدًا بشكل هائل، وظهرت كشخصية عطوفة ومحبة للجميع.

وكما أشار أوتسوكا في أحد تعليقاته «فإن ميازاكي عرف بالفعل نوع الأفلام التي أراد أن يصنعها، وكانت هذه حكايات مثيرة منفصلة عن عالم الحياة اليومية».[25] ومع ذلك لم يقم بفصلها تمامًا. ما يجعل المسلسل من أكثر أعمال ميازاكي المميزة هو الإشارات المتشائمة التي تظهر في بعض الأحيان ودرجة من الوعي السياسي تم الكشف عنها في تصوير الحكم الشمولي الغامض الذي يسود مدينة أندوستريا والمجتمع الرعوي المثالي في ميناء الأمان. كان كلاهما موصوفين بشكل أكثر ثراءً مما ورد في الرواية. ربما كانا مستوحيين من المخرج تاكاهاتا، تظهر الميول الماركسية لميازاكي من خلال إضافته لشخصيات بطولية من نشطاء المقاومة في مدينة أندوستريا وفي أعمال الزراعة التعاونية التي ينخرط فيها سكان ميناء الأمان.

تتنقل أغنية المقدمة ما بين مناظر الفرح والبهجة ومشاهد الكارثة. فتظهر لنا في البداية، المناظر الطبيعية الجميلة للبحر والسماء. وبينما يمرح الأطفال وسط الأمواج وبين الزهور والغابات، يتصاعد غناء مشبع بالتفاؤل من جوقة من المنشدين يتحدث عن حب «الأرض التي تولد من

25- المصدر السابق ص 167

جديد» والترحيب بـ«شروق الشمس وطلوع الصباح». لكن فجأة، تتحول الموسيقى والمناظر إلى نغمات كئيبة، ونرى منظرًا واسعًا للمدينة متوهجًا في الليل. يكشف التعليق الصوتي عن أن حربًا نووية رهيبة قد أودت بحياة معظم سكان الأرض، ويرى المشاهد مناظر الحرائق والزلازل وانهيار ناطحات السحاب العالية.

وهكذا يبدأ كونان رحلته وسط الكارثة التي حلت بالبشرية وهددت وجودها بحد ذاته. يمهد هذا المشهد الافتتاحي المؤلم الطريق إلى الحلقة الأولى المثيرة التي تجمع مرة أخرى ما بين الكآبة والفرح. تنتشر أطلال المباني وآثار الدمار في المكان. نلتقي بكونان وجده، آخر الناجين من حادثة سقوط مركبة فضائية على جزيرة صغيرة يسميها الاثنان الجزيرة المفقودة. ورغم ذلك، وحسب أسلوب ميازاكي النموذجي، يكون الناجيان سريعي التكيف، وخاصة كونان الشاب الذي نراه يستخدم قوته المذهلة في اصطياد سمكة قرش ضخمة وحملها على كتفيه. نعلم أن كونان قد درب نفسه على عدم التنفس تحت الماء لفترات طويلة، والكاميرا تلاحقه وهو يغوص عميقًا تحت الأمواج وهو يتنقل بين أنقاض الحضارة الحديثة. يضيف ميازاكي لقطة سريعة لكونان وهو يختبئ من سمك القرش في حمام مغمور بالمياه يحتوي على مرحاض، وهو تذكير صغير بالحياة اليومية المفقودة للإنسانية.

من بين الأحداث الجديدة التي أضافها ميازاكي إلى قصة ألكسندر كي، التمرد الذي قام به السجناء المتواجدون في داخل مدينة إندوستريا وبمساعدة كونان بالطبع وهو مستوحى بوضوح من الأفكار الثورية الماركسية. لكن المغامرة الأكثر تأثيراً التي ابتكرها ميازاكي هي التي تضمنتها حلقة سابقة حين هرب كونان ولانا من مونسلي وأتباعها ووجدا أنفسهما في ما يبدو في البداية صحراء فارغة. يتضح لنا فيما بعد أنها كانت مأهولة - بطائرات قديمة ومهجورة، وكانت أبدان الطائرات وأجنحتها تظهر بالكاد من بين الرمال. بصرف النظر عن المقدمة الافتتاحية التي تتحدث عن عالم ما بعد الكارثة، كانت هذه هي الإشارة العلنية الوحيدة إلى الحرب في المسلسل. إن الرؤية الرثائية في الأساس، التي تشير إليها مقبرة الطائرات، هي نموذج

لعالم ميازاكي، مما يذكرنا بتقديره وهو شاب «للشباب الذين قاتلوا وماتوا وأرادوا العيش».

تكتشف لانا وكونان أن الكابتن دايس الأرعن قد تُرك مقيداً في الصحراء كعقاب من مونسلي. قام الطفلان بفك قيوده، لكن عندما ظهر جد لانا فجأة بطائرة إنقاذ، أدركا أن دايس لن يكون بداخلها. وقال لهما الجد بفظاظة: «ليس لدينا مكان». ومع ذلك فإنهما أنقذاه. حيث يقوم الطفلان والجد بتركيب حبل يسمح لهم بسحب دايس المنزعج بعيدًا عن الخطر.

يشير أويزومي إلى أن هذه الحلقة تستند بوضوح إلى التجربة المؤلمة التي عاشها ميازاكي في عام 1945، عندما «لم تأخذ عائلته معها» جارهم وطفله أثناء هروبهم من الغارات الجوية. وقد لخص أويزومي هذا الأمر بالعبارة التالية، «كل شيء لم يكن [ميازاكي] قادرًا على فعله، عهد به إلى شخصياته».(26)

في النهاية، فإن مغامرات كونان ولانا تقودهما إلى ولادة جديدة للبشرية. تتميز الحلقة الأخيرة بأحداث مثل تنظيم حفل زفاف، وإطلاق ألعاب نارية، وسفينة متجهة إلى الجزيرة المفقودة. وبينما يقترب المسافرون من الجزيرة، فإنهم يرون أن الزلازل وأمواج تسونامي أعادت إحياءها وحولتها إلى قارة. ولكن على أعلى الجبل كانت المركبة الفضائية التي وصل إليها كونان ورفاقه لا تزال قابعة هناك تغطيها النباتات. وحينها قال كونان للانا «أشعر كأنني عدت إلى الديار». لكن بالنسبة لميازاكي، سيكون مسلسل كونان مجرد بداية رحلة طويلة.

26- انظر: O¯ izumi, Miyazaki Hayao no genten, 127-128.

الفصل الرابع

العمل المثابر رغم العقبات

فيلم قلعة كاليوسترو
بصراحة، كان هذا الجيل مهووساً بأوروبا!
• توشيو سوزوكي

يظهر رجل يرتدي سترة وربطة عنق يحمل امرأة شابة ترتدي بدلة زفاف بيضاء ويسير بها عبر ممر حجري. يقف الاثنان بصمت للحظة، وينظران إلى مشهد ساكن لعدد من المعابد والتماثيل والنوافير. يساعد الرجل المرأة على القفز عبر عمود حجري متهاوٍ. هل هذا مكان لحفل زفاف؟ أم هما سائحان يرتديان أفخر الملابس ليقضيا إجازتهما في أوروبا؟

لا هذا ولا ذاك. فالرجل هو لوبين، «لص نبيل» سيئ السمعة، مطلوب من قبل الإنتربول والأغنياء الجشعين من شتى بقاع العالم. الفتاة هي كلاريس، وهي مراهقة من عائلة نبيلة، تخرجت مؤخرًا في مدرسة الدير. أما المشهد الذي يجمع الاثنين فهو ميراث كلاريس المكتشف حديثًا، وهو قصر في مدينة رومانية مدمرة كانت تغمرها حتى تلك اللحظة مياه إحدى البحيرات قبل أن تكشف سلسلة من الأحداث الاستثنائية عن العالم الغارق تحتها.

لكن هذا ليس ميراث كلاريس وحده. فكما يشير لوبين، فإن هذا «كنز» لا يستطيع أي لص، ولا حتى هو، حمله في جيبه. تنتمي المدينة المدمرة للبشرية جمعاء، وهي منارة للجمال والنعمة والحضارة في عالم فاسد وعنيف.

في أول أفلام ميازاكي المميزة، قلعة كاليوسترو، يقدم لنا مخرجه عملاً

مميزًا وساحرًا. كاليوسترو هو فيلم عن السرقة حيث ينتهي الأمر بـ«اللص» خالي الوفاض. ولكن طوال أحداث الفيلم، يستمتع المشاهد بمغامرات تدور بين الجبال الصخرية ويملأ ناظريه بمشاهد بنايات ذات هندسة معمارية خلابة، من ضمنها قلعة قديمة تؤشر جدرانها المذهلة ومساراتها السرية وزنزاناتها المخيفة وبرج الساعة الذي يشبه برج الستراتوسفير (ستراتوسفير لاس فيغاس: فندق وكازينو يقع في لاس فيغاس، نيفادا، الولايات المتحدة الأمريكية. ويحتوي على أطول برج مراقبة في الولايات المتحدة الأمريكية-م) إلى بداية ما يمكن أن نسميه «مرحلة ولع ميازاكي بالقلاع والحصون».

تعتبر خاتمة فيلم كاليوسترو الأكثر نموذجية لأعمال ميازاكي المستقبلية. يأخذ الفيلم في أغلب مشاهده طابع أفلام جيمس بوند الممتلئة بالحركة، ويعرض لنا الفيلم في النهاية مشاهد لا تُمحى من الذاكرة لتلك الآثار الرومانية المكتشفة. ما سنراه سيصبح سمة مميزة لعالم ميازاكي، إنها رؤية للبشر الذين يتفاعلون مع الطبيعة والتاريخ لخلق مشهد لا يشمل الجمال الفائق فحسب بل يحوي أيضًا لمحة خاطفة عن الضياع والخسارة. وكما تذكرنا سفيتلانا بويم في مقالها «Ruinophilia»، فإن Ruin تعني حرفياً الانهيار، ولكن في الواقع فإن الأنقاض تشير في الغالب إلى الذكريات... تجعلنا الأطلال نفكر في الماضي الذي لم يعد موجودًا والمستقبل الذي لم يأت بعد - تعذبنا أحلامنا الطوباوية بالهروب من الزمن الذي لن يعود، في صدى مخيف لكلمات بويم، يتذكر ميازاكي اكتشافه في أيام طفولته لأطلال قصر ريفي دمرته الحرب ويعلق على ذلك قائلًا: «كان المشهد الذي رأيته وسط الأعشاب عندما كنت طفلاً... يمثل بقايا الحياة المتحضرة التي كان الناس يبحثون عنها قبل الحرب... وهي الآن تعاني من الصدأ، والاعوجاج، ومتهالكة، وممتلئة بالحفر».[1] قد يكون عدم القدرة على تحمل الوقت والمِصير، المجسدين في برج الساعة في فيلم قلعة كاليوسترو، موجهًا بشكل خاص إلى ميازاكي ذلك المخرج الذي كان يستشرف المستقبل والذي بدأ بصنع أول فيلم طويل له في سن متأخرة نسبيًا وهو في الثامنة والثلاثين.

1- انظر Boym, «Ruinophilia». Miyazaki, Turning Point, 397

يُعدّ هذا الفيلم من بعض النواحي من أكثر أعمال ميازاكي هروبًا من الواقع، لكنه ليس خياليًا تمامًا، بل يدغدغ رغباتنا في صنع واقع بديل يمكن فيه تجاوز قوانين الفيزياء والزمن، على الصعيد الاجتماعي والشخصي على حد سواء. «لقد بدأت الفيلم برسم عين طائر تصور البحيرة وقلعة ريفية صغيرة».[2] من هذا الإحساس الخاص بالمكان ينمو عالم يجذبنا إليه. يستهدف الفيلم جمهورًا أكبر من جمهور أفلامه السابقة، ويصل الفيلم أيضًا إلى المشاهدين الذكور. وتحت بريق الرجولة الظاهري، يستكشف الفيلم مشاكل الرجولة والدخول في منتصف العمر ويترك انطباعًا يمزج بين الحزن والفرح عن بطله كرجل متحمس يبحث عن هوية له كذكر كانت صعبة المنال لأنها تجمع بين الشرف والسرور والرغبة في احترام الذات والبر والتقوى مع الكرم. عندما يخبر لوبين كلاريس في نهاية الفيلم أنه يجب تقاسم «الكنز» الذي اكتشفاه، فإنه كان يتوقع أيضًا تخليه للأبد عن «كنز» آخر، وهو قلب كلاريس.

كان فيلم قلعة كاليوسترو بعيدًا كل البعد عن مصدره الأصلي، سلسلة المانغا والأنيمي الشهيرة لوبين الثالث، التي تتحدث عن لص أوروبي. كان لوبين في السلسلة مغامرًا مستهترًا مستوحى من شخصية جيمس بوند الشهيرة للمخرج إيان فليمينغ. استنتج مبدع لوبين، مؤلف القصص المصورة كازوهيكوكاتو (المعروف باسم مونكي بانش) أن جمهوره الياباني من الذكور أراد شيئًا مشابهًا لمزيج بوند من ناحية الجنس والحذلقة في شكل رواية مصورة. لا تزال السلسلة تحظى بشعبية كبيرة وأنتجت منها أفلام للحركة الحية وألعاب فيديو.

تستند شخصية لوبين إلى القصص البوليسية للكاتب الفرنسي موريس لوبلان في أوائل القرن العشرين. ومع ذلك، فإن المؤلف كازوهيكوكاتو أضاف إلى شخصية لوبين عناصر من أفلام الحركة الحديثة، وخاصة أفلام جيمس بوند، وقام بتأليف سلسلة من القصص الموجهة للبالغين تتضمن مغامرات مذهلة وعنيفة ومواضيع جنسية مثيرة. يظهر لوبين في السلسلة

2- انظر Miyazaki, Starting Point, 67

التي ألفها كاتو كرجل ماهر في التنكر ومخطط استراتيجي بارع ولكنه أيضًا متحيز جنسيًا للغاية وهذا الأمر قد يثير الاستهجان عند عرضه على الشاشة هذه الأيام، حين يظهر رجل تتحكم به شهوته للمال والنساء إلى حد كبير - ويستمتع بالإثارة الناجمة عن المطاردات.

كانت لدى ميازاكي أفكار مختلفة عن القصة. ومن دون أن يخشى احتمال اتهامه بالتلاعب بسلسلة قصص شعبية ذات قاعدة واسعة من المعجبين، قام بإجراء تغييرات كبيرة على صياغة المؤلف كاتو للقصة. يعتبر ياسو أوتسوكا مصمم الرسوم المتحركة الذي عمل مع ميازاكي لفترة طويلة أن فيلم قلعة كاليوسترو يمثل «نقطة انطلاق» ميازاكي، وهو الذي جعله مخرجًا متكاملًا لأول مرة. يرى آخرون، مثل الناقد شونسوكي سوغيتا، أن الفيلم والشخصية الرئيسية فيه لم «يستكملا» شروط النجاح. ومع ذلك، أعتقد أن «عدم الاكتمال» وما رافقه من «الشعور الغريب بالحزن» الذي يشير إليه سوغيتا على أنه ساد أجواء الفيلم يشير إلى رؤية ميازاكي الناضجة.[3] لا يعلن فيلم قلعة كاليوسترو عن بداية انطلاق رؤية ميازاكي البصرية الراقية وأسلوبه في الأكشن، بل يمثل أيضًا وبشكل مدهش التعبير العميق عن حياة المخرج ونظرته إلى العالم وهو يقترب من منتصف العمر.

كان أوتسوكا مسؤولاً عن اختيار ميازاكي لإخراج الفيلم. وكما يتذكر أوتسوكا، «لقد بدأت العمل في فيلم قلعة كاليوسترو عندما اتصل بي ميازاكي هاتفيًا ذات يوم واقترحت عليه أن يقوم بإخراجه». بالضبط، «قلت مع نفسي، شاكرًا السماء. إذا أخرج ميازاكي الفيلم، فلن يفشل بل سيكون فيلمًا كارتونياً مسليًا». في مقابلة أجريت مع ميازاكي بعد فترة قصيرة من العرض الأول للفيلم، قلل من رغبته في أن يصبح مخرجًا، وأصر على أن الأمر ببساطة هو «أنه كان يؤدي دوره في تحمل المسؤولية».[4]

وكما هو الحال مع مسلسل كونان فتى المستقبل، ركز ميازاكي السلطات

3- انظر Oˉ tsuka, Sakuga Asemamire, 186. Sugita, Miyazaki Hayaoron, 37

4- انظر Oˉ tsuka, Asemamire, 181. Miyazaki, «Miyazaki Hayao jisaku o kataru,» 130

في يده على الفور. على الرغم من أنه تم إحضار كاتب آخر للمساعدة في إضافة سمات نموذجية من شخصية لوبين، إلى الجزء الثاني من الفيلم، إلا أن ميازاكي سيطر على عملية الإنتاج، وهيمن على عمليات الرسم والتصميم وتحريك الرسوم. وكما أشار أوتسوكا: «من الممكن أن نقول إنه من بين أفلام الرسوم المتحركة اليابانية الرائعة كان فيلم قلعة كاليوسترو هو الفيلم الذي استغرق أقصر وقت». فقد كان أعضاء فريق العمل يشتغلون ليل نهار لمدة أربعة أشهر. وكانوا لا ينامون فعليًا في المراحل الأخيرة من صناعة الفيلم، وقد استهلكوا ثلاثة آلاف وستمئة صحن من أطباق الرامن (هو طبق ذو شعبية كبيرة في اليابان. وهو عبارة عن نوع من حساء المعكرونة. تحضر في مرق اللحم أو السمك وتكون بطعم صلصة الصويا أو الميسو، كما تضاف إليها شرائح من لحم الخنزير أو الدجاج، أو الطحالب البحرية المجففة، أو البصل الأخضر، أو الذرة–م)، وفقًا لما ذكره سيجي كانو الباحث في تاريخ استوديو جيبلي.(5)

وكانت النتيجة ظهور فيلم مسل للغاية غني بمشاهد الحركة المميزة والقوية بما يكفي لأن يتذكرها بعد ثلاثين عامًا جون لاسيتر من استديوهات بيكسار للرسوم المتحركة في تحية مؤثرة لمناسبة تقاعد ميازاكي المفترض. تذكر لاسيتر كيف تم عرض مقطع من فيلم قلعة كاليوسترو عندما زار ميازاكي وأوتسوكا استوديوهات ديزني في عام 1988، ووصفه لاسيتر أنه «كان مقطعًا يبهر الأنظار تمامًا» بسبب الطاقة الحركية التي كان يحتويها. وبحسب أوتسوكا، أصبح مقطع فيلم قلعة كاليوسترو «موضوع دراسة» في استوديوهات ديزني(6)

ومع ذلك، كما هو الحال مع مسلسل كونان فتى المستقبل، فإن الفيلم يغوص إلى مستويات أعمق أكبر من كونه مجرد فيلم ترفيهي، تماشيًا مع الرؤية المتطورة لعالم ميازاكي. وفي حين أن رؤيته لم تكن أيديولوجية بشكل واضح كما هو الحال مع مسلسل كونان، فإنها تتعمق (بلطف) في

5- انظر O¯ tsuka, Asèmamire, 183. Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 13

6- انظر " John Lasseter Pays Emotional Tribute to Hayao Miyazaki at Tokyo Film Festival

مسائل السياسة الدولية وفي تعقيدات الشوق الرومانسي، التي تعامل معها مسلسل كونان بشكل أكثر حدة. إن الجدية الأخلاقية التي كانت ستذهل المبدع الأدبي لقصة لوبين تتوج في خاتمة الفيلم التي تمزج بين الحزن والفرح والتي تمس من جديد هوس ميازاكي بمسألة دمار كوكب الأرض وإعادة الخلق.

كان أوتسوكا في ذلك الوقت على دراية كاملة بميل المخرج الشاب لصنع المواد اللازمة لتحقيق أهدافه واهتماماته وجمالياته. ومع ذلك، حتى أوتسوكا ربما كان غير مرتاح حين قرأ الرسالة المفتوحة التي نشرها ميازاكي في صحيفة نادي المعجبين بشخصية لوبين التي أوضحت أن شخصية لوبين في الفيلم ستكون شخصية مختلفة جدًا عن قصص المانغا التي صورته شخصًا لعوبًا يلفت الأنظار إليه بملابسه المبهرجة. وقد أوضح المخرج المبتدئ آنذاك هذا الأمر قائلًا إن «تصرفات لوبين لم تكن تحفزها أشياء سطحية مثل المال أو المجوهرات أو النساء». وفي الواقع، كما أشار ميازاكي: «فإن الغضب ينفجر في أعماق روح لوبين، تجاه آلية المجتمع التي تخنق المشاعر الإنسانية، ويحاول أن يخفي زيف مشاعره من خلال تحفيز نفسه على العمل. إنه يتشوق لإعطاء معنى لحياته ويتوق إلى العثور على شخص يمكنه أن يقوده إلى ذلك».(7)

ولعل هذه الشخصية الجديدة التي يظهر فيها لوبين كشخص دقيق الملاحظة ويراعي مشاعر الآخرين هي نسخة أخرى من «استرجاع» ميازاكي للمشاكل التي واجهها في سنوات الطفولة، وفي هذه الحالة قدم نقيضًا لشخصية والده «المستهتر». إذا كان الأمر كذلك، فإن من يمثل شخصية الأب في الفيلم بالشكل الأكثر وضوحًا والشرير بشكل صارخ، وهو الكونت كاليوسترو، يشير إلى بعض الديناميكيات النفسية المثيرة للاهتمام حِيث يتشاجر لوبين بلا كلل مع الكونت الشرير، مما يضطره في النهاية إلى التخلص منه عند برج ساعة القلعة. سواء اخترنا رؤية آثار لأسطورة أوديب في ذلك أم لا، فإن تعقيد شخصية لوبين يجعله أكثر إثارة للاهتمام من بطل

7- انظر Miyazaki quoted in Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 11.

المانغا الأصلي، مما جعله رائداً لمجموعة طويلة من أبطال أفلام ميازاكي من الذكور الحذرين والمعقدين، من ماركو في فيلم بوركو روسو إلى هاول في فيلم قلعة هاول المتحركة.

يضيف ميازاكي رؤية أخلاقية متعددة المستويات للفيلم نفسه. يشير سوجيتا إلى أن توصيف ميازاكي لشخصية لوبين كان موجهًا بشكل خاص تجاه أولئك الذين بلغوا سن الرشد في السبعينيات.[8] وهم أبناء جيل يصفهم كبار السن بأنهم لامبالون وماديون، ويفتقرون إلى الالتزام الأيديولوجي أو الاستعداد للتضحية، وكانوا محبطين بشكل خاص بالنسبة لميازاكي المؤمن بنشاط جيل الستينيات. كانت شخصية لوبين الأصلية مرتبطة بهذا الجيل اللامبالي، حيث صوره كاتو على أنه ابن عائلة ثرية كان يقوم بعمليات سطو ليتخلص من الملل الذي كان يشعر به.

ورغم أن لوبين ظل متأنقاً ولكن بفظاظة، فإن شخصيته التي صنعها ميازاكي كانت أكبر سنًا، وربما أكثر حكمة، وكان يعاني من ضيق الحال. كان هو وصديقه الحميم جيغن يتقاتلان على ما يتبقى من طبق السباغيتي وكرات اللحم في حانة رديئة ويقود سيارة فيات (أوحت بها للمخرج سيارة أوتسوكا الخاصة)، وليست سيارة المرسيدس الرياضية التي كان يقودها لوبين في قصص المانغا. كانت الباحثة الفنية يوشيكي سوميكورا تعتبرهما فوضويين لا أرستقراطيين، بالنظر لمغامرتهما في رفض حيازة ملكية خاصة، سواء كانت تلك الملكية «الخاصة» نقوداً أو فتاة صغيرة أو قلعة رومانية مهدمة.[9]

تؤكد المشاهد الرائعة للمناطق الأوروبية التي يحفل بها الفيلم على حب ميازاكي للمناظر الطبيعية في أوروبا التي نمت في مخيلته منذ رحلاته إلى المواقع التي تدور فيها أحداث مسلسل هايدي وأعمال أخرى. وكما كتبت هيلين مكارثي المتخصصة بأفلام الرسوم المتحركة، «تجري أحداث فيلم قلعة كاليوسترو في أرض خيالية لا يوجد لها مثيل على أرض الواقع إلا في أحلام المخرج الياباني عن أوروبا». يشير كانو إلى أن العديد من

8- انظر Sugita, Miyazaki Hayaoron, 37

9- انظر Sumikura, «Cagliostro,» 100

اللقطات المثيرة التي تأخذنا بها الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل في فيلم قلعة كاليوسترو انبثقت من افتتان ميازاكي ببلدات التلال الإيطالية التي زارها المخرج في وقت سابق، حيث كانت الكثير من البيوت معلقة بشكل غير مستقر بين السماء والبحر.[10]

بالنسبة للعديد من اليابانيين، كانت مدن أوروبا التقليدية تمثل نوعًا من يوتوبيا الجمال والتقاليد الراسخة، على النقيض من اليابان التي كانت تسير في التحديث بشكل محموم. كان ميازاكي يمتلك نفس الشعور أيضًا، لكنه كان ينظر إلى أوروبا من زاوية مختلفة أيضاً. يتذكر المخرج رحلة قديمة له إلى سويسرا، وكيف كان يرى «شخصًا آسيويًا قصير الساقين» يتجه نحوه لكن اتضح له فيما بعد أن ذلك الأمر لم يكن سوى صورته المنعكسة في النافذة.[11] في حين أن هذا الشعور بالهوية الثقافية المضطربة شاركه فيه العديد من المواطنين اليابانيين من أبناء جيله. فإن ميازاكي كفنان كان قادرًا على تجاوز هذا القلق من خلال إسقاط نفسه على شخصية لوبين المعقدة (وذات القدم الطويلة). حين أصبح ميازاكي في الثامنة والثلاثين من عمره، أدرك أنه لن يكون أبداً مثل لوبين، لكنه كان لا يزال يتوق إلى أن يكون شخصاً آخر أكثر سحراً وثقة بالنفس. عندما كان ميازاكي يلمح في رسالته المفتوحة إلى المعجبين إلى رغبة لوبين في «إعطاء معنى لحياته»، ربما كان يتحدث أيضًا عن نفسه، وعن إفراط الفيلم في حركة الكاميرا صعودًا وهبوطًا، وهي حركة تمثل التعبير المرئي لشعور أعمق بعدم الارتياح. كان ميازاكي على وشك أن يصبح في منتصف العمر.

في حين قد يبدو من عمره ثمانية وثلاثون عاما شابًا إلى حد ما بمعايير القرن الحادي والعشرين، فإن ميازاكي كان يشير أثناء المقابلات والمناقشات التي تدورحول الفيلم، باستمرار إلى نفسه وزملائه على أن «عبارة» في

10- انظر McCarthy, Hayao Miyazaki, 65. Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 16

11- انظر O¯ izumi, Miyazaki Hayao no genten, 125. وهذه الحادثة الطريفة ماهي إلا صدى مخيف لذكريات ناتسوم سوسيكي أحد كتّاب ميازاكي المفضلين، الذي عاش عامين بائسين في لندن في مطلع القرن العشرين، وفي إحدى المرات شاهد «قزمًا» يسير نحوه، واتضح فيما بعد أنه لم يكن سوى صورته المنعكسة في المرآة.

منتصف العمر أصبحت علامة فارقة لهم.[12] بإخراجه فيلم قلعة كاليوسترو أصبح ميازاكي صانع رسوم متحركة مميزًا يعمل بجد منذ ست عشرة سنة، وانتقل من وظيفة إلى أخرى ومن شركة إلى شركة. خلال تلك الفترة كان قد تزوج وانتقل إلى منزل جديد وأصبح أبًا لابنين.

يتصف ميازاكي بأنه حذر للغاية فيما يتعلق بالحديث عن زواجه وعائلته. في سن الرابعة والعشرين (وكان شاباً، حتى بمعايير ذلك الوقت)، تزوج أكيمي أوتا، زميلته في صنع الرسوم المتحركة في استوديو توي. في البداية، وفقًا لما قاله ميازاكي، فإن الخطة كانت تقضي أن تواصل أكيمي العمل. كانت أكبر بقليل من زوجها، وتجني أموالاً أكثر منه. من الواضح أن آكيمي كانت صانعة رسوم متحركة ماهرة ولها أسلوبها الخاص. هناك رسم كاريكاتوري طريف ولكنه معبر يصور أسلوب عمل ميازاكي، قام بتنفيذه أحد زملائه في العمل وصور فيه ميازاكي وهو يعيد رسم جميع القصص المصورة من جديد وفقًا لنصيحة زوجته.

تغيرت خطط الزوجين مع ولادة ابنيهما. في إحدى المقابلات القليلة التي ناقش فيها زواجه، يروي المخرج أنه وآكيمي استمرا في البداية في العمل أثناء دخول ابنيهما مرحلة الروضة. إلا أنه ذات يوم وجد نفسه يمشي بجانب طفله الذي كان نصف نائم، مما يوحي بأنه لم يحصل على ساعات نوم كافية.

بدا واضحًا أنه يجب على شخص ما البقاء في المنزل، وعند هذه المرحلة، كان إبداع وموهبة ميازاكي يبشران بمستقبل مشرق كرسام رسوم متحركة. علاوة على ذلك، لم يكن نظام الأسرة الأبوي ونظام التوظيف في اليابان يشجع المرأة على العمل بينما يبقى زوجها في المنزل. ورغم أن العديد من العاملين في صناعة الرسوم المتحركة كانوا من الإناث، كان عليهن عادة التخلي عن أي فكرة عن الزواج أو الأسرة إذا كن يرغبن في البقاء في هذه الصناعة. تشير هيتيومي تاتينو، إحدى الموظفات الأساسيات في استوديو جيبلي، مازحة وهي تستعيد ذكرياتها عن عملها لسنوات طويلة

12- انظر Miyazaki, Starting Point, 331

في الاستوديو: إن الفضل يعود لميازاكي وسوزوكي، في أنني لم أتمكن من الزواج.[13]

يعترف ميازاكي أنه لم يكن رب أسرة مثاليًا. وعلى الرغم من أنه صرح قائلًا «كنت أشعر بالندم لأنني أخلفت وعدي»، فإنه يضيف على الفور، «لكن منذ ذلك الوقت الذي وافقت فيه آكمي على البقاء في المنْزل تمكنت من التركيز على عملي».[14]

يظهر نفس الرسم الكاريكاتوري الذي يصور ميازاكي يطلب نصيحة زوجته وهو يشير إلى علبة الطعام الخاصة به على أنها «علبة طعام سحرية» لأن «شخصًا ما» يلقيها إليه خلال الليل، وهذه هي مهمة روتينية للزوجة اليابانية التقليدية. لكن آكيمي تجاوزت هذا الدور التقليدي لتصبح أبًا بديلًا لطفليهما. وعن ذلك يقول ميازاكي، «كانت زوجتي تنهي الأعمال المنزلية وكثيرًا ما كانت تفعل الأشياء التي يفعلها الآباء عادةً، مثل تعليم أولادنا اللعب بالطائرات الورقية والمدوار. وفي أيام الأعياد كانت هي والأولاد يذهبون للتنزه في بعض الأحيان».[15]

لم تناقش زوجة ميازاكي قط مواضيع زواجهما علنًا، لكن اللقاءات مع أطفالهما، خاصة مع الابن الأكبر غورو، تشير إلى أنهم شعروا بأن هناك تقصيرًا من أبيهم بسبب عدم اهتمامه بهم. حتى بالمعايير المتطرفة لساعات العمل التي كانت سائدة في اليابان في الستينيات والسبعينيات، كان ميازاكي يعمل لساعات طويلة بشكل غير عادي. يتذكر غورو أنه كان يعود إلى منزلهم بعد أن يكونوا قد ناموا ويقضي أيام عطلاته القليلة في النوم.[16] من الواضح أن قلب المخرج كان في عمله وليس في منزله.

كان لوبين يستمتع أيضًا بعمله. في أول لقطة نراه فيها، ينزل هو وصديقه جيجين بسلاسة بواسطة حبل خارجين من كازينو مونت كارلو، حيث قاما

13- انظر Tateno, Enpitsu senki, 18

14- انظر Miyazaki, Starting Point, 204.

15- انظر Katsukawa, «Miyazaki Hayao no ichinichi,» 5. Miyazaki, Starting Point, 204

16- انظر Gorò Miyazaki, quoted in O¯ izumi, Miyazaki Hayao no genten, 177

بسحب أكياس الأوراق النقدية التي سرقوها للتو. يعرفنا هذا المشهد القصير على مهنتهما ويجعلنا نتوقع أن هناك الكثير من لقطات الصعود والنزول التي ستحدث في الفيلم. ثم نراهما بعد ذلك في سيارة الفيات الصغيرة الخاصة بهما متجهين إلى الطريق السريع، وهما يغوصان بسعادة في جبل من الأوراق النقدية التي كانت على وشك أن تتناثر من جانبي السيارة.

وحتى تلك اللحظة، فإن هذا المشهد يذكرنا بالمشاهد العادية لمحاولات الهروب السريعة التي تحدث في عمليات السطو على البنوك. فجأة، تتسع عينا لوبين - لقد اتضح له أن تلك الأوراق النقدية كانت جميعها مزيفة. يشعر السارقان بالغضب ولكن بطريقة طريفة إلى حد ما ويبدآن بالتخلص من الأوراق النقدية المزيفة من النافذة. تلاحق سيارة الفيات زوبعة من الأوراق النقدية، والغريب أن ما كان ينبغي أن يكون مشهدًا يعبر عن الإحباط وإن كان بصورة كوميدية - فاللصّان أنفسهما قد تمت سرقتهما - يصبح مشهدًا احتفاليًا، بل وحتى إنعتاقًا. من الواضح أن المال ليس مفتاح السعادة في هذا الفيلم.

يواصل ميازاكي جعل أحداث الفيلم متشابكة مما يشير إلى أن أفلام السرقات التقليدية يمكنها مع بعض الخيال أن تقدم لنا شيئًا أكثر إثارة. بعد وقت قصير من تطاير النقود من السيارة، يفقد أحد إطارات السيارة الهواء الذي في داخله ويقوم جيغين بإجراء قرعة لغرض تحديد من سيقوم بتغيير الإطار وتثبيت الإطار الاحتياطي. يستخدم ميازاكي هذا الحدث ليوفر للمشاهدين فرصة لالتقاط أنفاسهم ويدور بالكاميرا في «لقطة وسادة» يصعد فيها لوبين إلى أعلى السيارة ويحدّق في منظر الريف الجميل، وهو مطمئن ولا يبالي بالجهود التي يبذلها صديقه لإصلاح الإطار.

يفسد مشهد الحركة التالي هذه اللحظة الهادئة، ليقدم لنا واحدًا من أروع المشاهد في الفيلم. تظهر سيارة تقودها فتاة ترتدي بدلة بيضاء وطرحة وتجتاز سيارة الفيات، تلاحقها سيارة أخرى ممتلئة بالبلطجية. يقرر لوبين على الفور إنقاذ الفتاة. فيصيح صديقه جيغين «رائع!».

الفتاة هي كلاريس، التي تتزوج قسراً من ابن عمها الشرير والأكبر منها

سناً الكونت كاليوسترو. لم يكن الكونت واقعًا في حب كلاريس (على الرغم من أن لوبين سيطلق عليه من باب السخرية لقب البيدوفيلي الشاذ جنسيًا مغتصب الأطفال) ولكنه كان يرغب في الحصول على خاتم عائلتها، وهو التوأم للخاتم الذي يمتلكه، والذي يعتقد أنه مرتبط بكنز سري. وقد حبسها الكونت في برج بقلعته، وهو بناء قوطي مشؤوم يشرف على بلدة كاليوسترو الصغيرة. تخفي جبال الريف الجميلة والجاذبة للسياح، سرًا رهيبًا: زنزانة قلعة كاليوسترو حيث توجد مطبعة الأوراق النقدية المزيفة التي رأينا للتو لوبين وجيغين يتخلصان منها دون اكتراث.

لقد اتضح أن لوبين زار كاليوسترو من قبل في محاولة فاشلة لاقتحام مكان طبع العملة المزيفة. وها هو الآن يعود مرة أخرى، ولكن ليس من أجل المال. ويشرع بدلاً من ذلك، في مهمة إنقاذ كلاريس من الكونت الفاسد. ستتضمن المهمة المحافظة على الخاتم الذي يأمل الكونت في امتلاكه، وإفشال حفل الزفاف المقررة إقامته في الكاتدرائية، واثنين من اللقاءات شبه الرومانسية، ومجموعة من مشاهد الإنقاذ الجريئة، وكل من هذه المشاهد يفوق الآخر تميزًا وروعة.

تستمر المطاردة التي يبدأ بها الفيلم عبر طرق ضيقة بشكل رهيب عند حافات جبلية، فيما يتألق منظر البحر في الخلف. تتجه حافلة عملاقة إلى الأمام. ورغم ذلك. تجتاز السيارة الصغيرة الحافلة وتسير على طول المنحدر وعبر إحدى الغابات حيث يصيب جيغين بمهارة سيارة الأشرار بإطلاقة من مسدس مصنوع خصيصًا للمطاردات ويقفز لوبين إلى سيارة الفتاة التي نجحت في الفرار. تتهادى سيارة الفتاة فوق الجرف وتتحطم وسط مياه المحيط في الأسفل. ورغم ذلك، يرمي لوبين حبلًا حول جذع شجرة. تأخذنا الكاميرا في لقطة رأسية أخرى، حيث يقوم لوبين بإنزال كلاريس إلى الشاطئ بأمان حيث تهب الأمواج فوق بقايا السيارات المحطمة.

على الرغم من أن المطاردة التي تبدأ بها أحداث الفيلم تنتهي بإنقاذ كلاريس، فإنها لا تزال واحدًا من أكثر المشاهد التي لا تنسى في مسيرة ميازاكي، وهو الأمر الذي شعر لاسيتر بأنه مجبر على الإشادة به أثناء تكريمه لميازاكي. في الواقع، كان المشهد الافتتاحي بأكمله لفيلم قلعة كاليوسترو

عبارة عن جولة سريعة بالسيارة-ممتلئة بانعطافات مفاجئة وتتحول في إحدى اللحظات إلى مشاهد طريفة للغاية، كما هو الحال عندما يحاول لوبين إقناع كلاريس بتجنب الغضب بينما هما يتدليان من حافة الجبل نحو الهاوية. بشكل عام، يوضح هذا المشهد واحدة من أهم نقاط القوة في موهبة ميازاكي كصانع رسوم متحركة - وهي قدرته على صنع مشاهد حركة لا يمكن محوها من الذاكرة، تتجسد أغلبها من خلال حركة الكاميرا صعودًا وهبوطًا وتسبب الشعور بالدوار. في العام التالي، واصل ميازاكي استخدام هذه الموهبة، حيث انتقلت مشاهد الحركة هذه بشكل كبير إلى السماء، بدءاً من مشاهد القتال الجوي الكثيف وسط الغيوم في فيلمه التالي، ناوسيكا أميرة وادي الرياح، وانتهاء بمشاهد التحليق في السماء في فيلم مهب الريح.

لم تكن مشاهد الحركة العديدة في فيلم قلعة كاليوسترو مثيرة للإعجاب لديناميكيتها فقط ولكن لجاذبيتها العاطفية المدهشة أيضًا، وكذلك للأسس الأخلاقية والميتافيزيقية التي تغطيها. يحدث أحد المشاهد تحت الماء عندما يتسلل لوبين وجيغين إلى القلعة عبر القناة الرومانية التي تربط مسكن الكونت بمخبئهم عند أنقاض بنايات قريبة. وفي لحظة واحدة يقذف الاثنان بنفسيهما فوق بوابة هائلة، فيعلقان في التروس المسننة العملاقة لنظام قنوات المياه. إن مشهد معركة لوبين للتخلص من التروس المسننة الموجودة تحت الماء هو صدى لأحد مشاهد ميازاكي المفضلة، وهو يشبه مشهد محاولة تشارلي شابلن العامل في فيلمه الأزمنة الحديثة لتجنب الوقوع في شرك «التروس» وهو ما كان يرمز فيه للوقوع في شرك المجتمع الصناعي. يقدم مشهد فيلم قلعة كاليوسترو هذا نقداً مماثلاً لاستخدام وسائل التقنية المتطورة في السجون.

في المشهد التالي، الذي يزور فيه لوبين لأول مرة كلاريس، المحتجزة في غرفتها في البرج، تستمر التكنولوجيا في إعاقته. حينها يتسلق البرج في الجهة المقابلة بشق الأنفس، ويصل في النهاية إلى القمة ويخرج سلكاً متصلًا بصاروخ صغير، على أمل إرساله إلى البرج المحتجزة فيه كلاريس حتى يتمكن من استخدامه كسلك تعليق يمكنه الوصول إليها بواسطته. يتهيأ المشاهدون ليروا مشهدًا من البراعة التقنية، لكن ولاعة لوبين تخفق في

إشعال الصاروخ فيسقط من بين يديه، ويصبح من المستحيل عليه أن يبقى ممسكًا بالسقف الشديد الانحدار. يبدأ بالركض بسرعة فوق السطح ولكنه يكتسب الكثير من الزخم للتوقف. في مشهد ممتلئ بالمتعة يتجاهل قوانين الفيزياء، ينطلق عبر سماء الليل كما لو كان هو الصاروخ نفسه، ويقفز بخفة من سطح إلى سطح حتى يصل إلى البرج الذي فيه كلاريس، حيث يمكنه رمي السلك نحو قمة البرج وينجح في تسلقه.

يُظهر هذا المشهد لوبين في أفضل حالاته، فهو بارع جسديًا ومبتكر وقادر على التعامل مع العقبات التي لا تعد ولا تحصى والتي يمكن أن تؤدي بشخص غيره إلى السقوط في الهاوية. وأثناء تفوق لوبين على قانون الجاذبية للوصول إلى هدفه، يكشف لنا الفيلم عن روح لوبين المرحة وتصميمه الهائل. يمزج مشهد الحركة الأخير في الفيلم ما بين الإثارة العنيفة وصدى العواطف الحقيقية. بعد أن يتمكن لوبين بشق الأنفس من إنقاذ كلاريس من حفل زفافها الوشيك في الكاتدرائية القوطية الفخمة في القلعة، يهرع معها عبر القناة متجهين إلى برج الساعة، ويلاحقهما الكونت وأتباعه الذين يشبهون محاربي النينجا (جماعة قتالية ظهرت في القرن الخامس عشر وهيمنت على مناطق إيجا وكوجا في وسط اليابان-م). ولكن داخل برج الساعة، تبدأ الآلات في التحرك، وتجعل الهاربين يتحركان صعودًا وهبوطًا. في مشهد آخر يذكرنا بفيلم الأزمنة الحديثة لشارلي شابلن، تهدد الأجهزة الميكانيكية العملاقة بسحق الاثنين من خلال أسنان التروس المتحركة بلا هوادة. هذه هي «آلية المجتمع» التي شدد عليها ميازاكي في رسالته المفتوحة السالفة الذكر في مجلة المعجبين بالمانغا، مشدداً على أن لوبين كان يشن حربًا ضدها.

كما أن هذه التروس الدوامية بحركتها الثابتة صعودًا وهبوطًا تذكر المشاهدين بموضوع تقليدي للغاية، وهو عجلة الحظ التي أحب الفنانون الأوروبيون في العصور الوسطى تصويرها. وكما كانت الحكايات تُروى عنها فإن هذه العجلة كثيرًا ما كانت تجعل أسيادًا وفلاحين ورجال دين وحرفيين يدورون في فلكها المتغير باستمرار، وهي رمز لفترات النجاح والإخفاق الحتمية التي تصيب البشر جميعًا. تشير العجلة في نهاية المطاف

إلى أن حظوظنا في الحياة تقع تحت رحمة الزمن والقدر. ربما كان ميازاكي، في هذه اللحظة الفاصلة في حياته المهنية، يشعر بذلك الأمر بشدة.

يؤكد ميازاكي على قوة الزمن المذهلة من خلال جعل الساعة الضخمة بمنزلة الرمز الميكانيكي الرئيسي الآخر في فيلم قلعة كاليوسترو. برج الساعة هو المكان المناسب للحظات الذروة في الفيلم. يقوم الكونت بدفع كلاريس نحو عقارب الساعة الهائلة، في محاولة لإيقاعها إلى الأسفل والتخلص منها. حينها يقوم لوبين، الذي كان حينها متشبثًا ببرج الساعة، بمساومته على حياتها، ويقدم للكونت الزوج التوأم من الخاتم القوطي. نتد اكتشف لوبين سر اللغز الذي يخفيه زوج الخواتم منذ قرون، أنه يمثل المفتاح الذي يفتح كنز كاليوسترو. يمسك الكونت الذي يبقى شريرًا حتى النهاية بالخاتمين ويدفع كلاريس لكي تسقط من البرج. في مشهد لا ينسى تتحرك فيه الكاميرا عمودياً مرة أخرى، يقفز لوبين من البرج ويجد كلاريس فيتعانقان وهما يغرقان معًا في البحيرة التي في الأسفل.

بالعودة إلى ما يحدث في الأعلى، يقوم الكونت بإدخال الخاتمين في عين تمثال ماعز محفور على برج الساعة وتبدأ عقارب الساعة في التحرك... في الأسفل، يحدّق أتباعه الموجودون في القلعة في حالة من الرعب في العقارب المعدنية وهي تتجه بعضها نحو بعض لتتحد معًا، محطمة جسد الكونت بانطباقها عليه عند واجهة البرج. تبدأ الأرض في الاهتزاز وتخرج منها فقاعات، وتفتح بوابات تصريف المياه، ويتدفق عمود هائل من المياه من وسط البحيرة، بينما ينهار برج الساعة ويتحول إلى أنقاض.

في صباح اليوم التالي، يكتشف لوبين وكلاريس المدينة المدمرة التي كانت تخفيها البحيرة، ولكن في ذلك الحين ينصب التركيز على غرق الكونت، الناتج عن قوة المياه والآلات. وفي رؤية سريالية للدمار والجمال، يُظهر المشهد إتقان ميازاكي لأساليب الرسوم المتحركة، ولا سيما مهارته في تصوير الكارثة.

ولكن في اللحظات التي تفصل ما بين مشاهد الحركة، أو حتى بعد الانتهاء منها، فإن موهبة ميازاكي الإبداعية الفريدة تكون مثيرة للإعجاب

بشكل خاص. لقد سبق أن علقت على «لقطة الوسادة» التي يظهر فيها لوبين وهو يستمتع بالمناظر الريفية بينما كان جيغين يغير إطار السيارة. يتضمن المشهد لحظة هادئة أخرى بعد أن تكون السيارة قد تحطمت على حافة الهاوية ويرينا المخرج موجات من المياه وهي تجتاح بلطف ولكن بلا هوادة أجزاء متفرقة من السيارة المحطمة، ليمهد لنا الطريق لمشاهدة منظر موجات من المياه التي تتحرك بشكل لا يقبل المهادنة عبر البحيرة في ذروة أحداث الفيلم.

وهناك منظر هادئ آخر أضافه المخرج في نهاية أحد المشاهد الأولى في الفيلم: نشاهد لوبين، الذي فقد الوعي أثناء السقوط، يستيقظ ليكتشف مغادرة كلاريس للمكان. تاركة قفازها الرطب، الذي وضعته على جبهته المصابة. بينما ينظر لوبين حوله يرى لمحة أخيرة من كلاريس، وهي في بدلتها البيضاء وقد اختفت وسط الأشجار الخضراء.

تشير هذه اللمحة الخاطفة، كما فعل ميازاكي مع مشهد الساعة، إلى فكرة الزوال. لطالما كان موضوع المرأة التي تختفي وتترك بغيابها فراغًا يمتزج فيه الحزن والفرح يشكل عنصرًا رئيسيًا في الأدب الياباني، ويبدو أنه ينطبق على ميازاكي. في مقابلة قديمة له، يذكّرنا المخرج بتجربة خاضها «طفل، يحمل مجموعة من العقد في داخله، وهو يحدق بذهول، عندما يرى فتاة ترتدي قبعة بيضاء وتنورة طويلة تقفز على دراجة أمامه مباشرة ينتابه حينها شعور غير عادي من الشوق والإحباط».[17] في فيلم قلعة كاليوسترو، يحدّث ميازاكي ويعمم هذه اللحظة المثيرة للمشاعر بشدة من خلال مفهوم الإعداد المسرحي (هو تعبير يستخدم لوصف جانب التصميم والإعداد في إنتاج المسرح أو الفيلم، الذي بشكل أساسي يعني «النطاق البصري» أو «رواية القصة» جميعها بطرق بصرية فنية من خلال خشبة المسرح والتصوير السينمائي وتصميم المسرح، باستعمال وسائل إخراجية تظهر شاعرية وإبداع العمل. وبطرق شاعرية فنية من خلال الإخراج–م) الذي ظهر في أوروبا في القرن العشرين، مع سرد ممتلئ بمشاهد الحركة، ومجموعة متنوعة من

17– انظر Miyazaki, Starting Point, 297

عناصر الروايات القوطية (هي شكل متطرف من «المدرسة الرومانسية»، التي نشأت في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي في أوروبا كرد فعل ضد الثورة الصناعية، والقواعد الأرستقراطية الاجتماعية والسياسية في عصر التنوير-م).

تنتمي المرأة المختفية إلى ما يسمى بفتيات الشوجو الشابات، وسيصبح هذا النوع من الشخصيات علامة مميزة دائمة وتحظى بالشعبية لكل من أعمال ميازاكي وأفلام الرسوم المتحركة بشكل عام. في الوقت الذي كان فيه ميازاكي يخرج فيلم قلعة كاليوسترو، كان قد سبق له أن قدم شخصيات أخرى من فتيات الشوجو، وعلى الأخص الشابة الشجاعة ميمي في فيلم باندا! انطلق يا باندا والشابة الموهوبة بشكل خارق لانا في مسلسل كونان فتى المستقبل.

يمكن القول إن كلاريس، هي نوع أكثر مثالية للشوجو. فهي في سن السادسة عشرة على أعتاب نضوجها الجنسي، لكن فستان زفافها الأبيض، وفي أحيان أخرى، زي تلميذة المدرسة، يعلن نقاءها وبراءتها. وهي أقل جدية من لانا أو ميمي أو العديد من بطلات الشوجو اللاتي يقدمهن ميازاكي لاحقًا، فهي لا تزال نشطة بما يكفي لجعل محاولة هروبها هي التي تحدد تعاقب مشاهد الحركة في الفيلم. كما أنها تحمل ما يكفي من المشاعر الجياشة إلى الحد الذي تطلب فيه من لوبين اصطحابها معه في نهاية الفيلم. في لقطة شهيرة اخترقت على ما يبدو قلوب العديد من الفتيان اليابانيين الصغار، تتطلع كلاريس إلى لوبين الذي كان مفتونًا بها بشكل واضح وتهمس قائلة «أنا أعلم أنني غير قادرة تمامًا الآن لأن أصبح لصة، ولكن يمكنني التعلم..».

سوف يستعيد ميازاكي هذا النمط لشخصية امرأة شابة وبطل أكبر سناً منها يشعر بالملل من العالم من حوله في فيلم بوزكو روسو. لكن في فيلم قلعة كاليوسترو، يظهر النموذج في أنقى أشكاله وأكثرها تقليدية. هذا الفيلم مبني بشكل مباشر على قصة بطل مغامر كبير في السن ينقذ شابة أرستقراطية، وبسبب الأحداث التي تدور في البرج يمكن القول إنه يستند إلى حكاية خرافية.

إن شباب كلاريس، وجمالها، وظهورها بمظهر الضعيفة نوعًا ما أمام رجل أكبر سنًا منها تسبب في قيام النقاد وجمهور المشاهدين اليابانيين بربطها بجنس من الأدب الإباحي الياباني المعروف باسم الروريكون roricon. وأدب الروريكون الذي يثير الجدل العميق، هو عبارة عن ترجمة مختصرة لمصطلح «عقدة لوليتا»، وهو مصطلح مشتق من رواية لوليتا للكاتب فلاديمير نابوكوف، حول الهوس الجنسي لرجل كبير السن بفتاة تبلغ من العمر اثني عشر عامًا. كانت كلاريس أكبر منها بأربع سنوات، ولكن زواجها المحتمل من الكونت الأكبر سنًا منها فيه ما يكفي من الإيحاءات التي جعلت لوبين يطلق على الكونت لقب «البيدوفيلي وهو المعتدي جنسيًا على الأطفال» (وكان يسميه حرفيًا، الكونت الروريكون) لكن بالطبع الكونت ليس الرجل الأكبر سنًا فقط الذي يعشق كلاريس. من خلال السير بحذر في تصويره لرغبات لوبين، كان ميازاكي متأكدًا أن لوبين لا يستسيغ بصراحة فكرة أن تكون كلاريس شريكًا رومانسيًا محتملًا له.

بعد صدمته من إعلان كلاريس أنها تريد الذهاب معه، يعاني لوبين ألمًا أكثر بكثير مما كان يشعر به أثناء مواجهته للعقبات البدنية. من الواضح أنه كان يرغب في احتضان الفتاة بإحكام، وبدلاً من ذلك يمسكها بخفة، بل يكاد يربت عليها على ظهرها، وينسحب بعيدًا عنها. عندما تقدم له شفتيها، فإنه يطبع قبلة عفيفة على جبهتها، ولكن التعبير على وجهه يفضح أشواقه. على الرغم من أنه سمح لها أن تطلق عليه اسم «العم» في جميع مشاهد الفيلم، فإن مشاعره الحقيقية لم تكن مشاعر عم تجاه ابنة أخيه.

ضمنت شعبية كلاريس بين المعجبين أنها ستكون موضوع اهتمام شديد كلما نوقش فيلم قلعة كاليوسترو. خلال جلسة مناقشة جرت بعد عرض الفيلم، كان المعجبون يسألون ميازاكي مرارًا وتكرارًا عن رأيه في كلاريس ومشاعره تجاه شخصيات الشوجو بشكل عام، وهي المناقشات التي تُظهر ميازاكي وهو يحاول أن يتوصل إلى تفاهم معهم بشأن تعقيدات خلق شخصية تتمتع بهذه الجاذبية القوية. عندما سُئل عما إذا كانت كلاريس ولانا هما نموذجه المثالي للنساء، أصر على أن استعانته بشخصيات الشوجو جاءت بسبب أن «وجود فتاة يجعل الفيلم أكثر إثارة وسحراً. إنه لأمر محزن

ألا تكون فيه فتاة».[18] وشبّه ذلك بالاستراتيجية التي اتبعها في الإخراج في استوديو توي عندما كان يستعين بالحيوانات اللطيفة في كل فيلم أخرجه.

نظرًا لأهمية العنصر النسوي في أفلام وحياة ميازاكي، تبدو هذه الإجابة مخادعة بشكل صريح. في جلسة حوارية جرت في عام 1982، كان المخرج أكثر وضوحًا بكثير. ردًا على سؤال حول ما إذا كان مثل هذا «النقاء والعفة» مثل كلاريس ولانا يمكن أن يوجد حقًا، أصر ميازاكي، «هذا لا يعني أنني كنت لا أنظر إلى الفتيات الحقيقيات وأنني كنت أسعى فقط للاستعانة بفتيات الشوجو في أفلام الرسوم المتحركة».[19]

ومضى في حديثه ليذكر مثالًا على «فتاة حقيقية»، وهي امرأة شابة عملت مع تاكاهاتا، وأوتسوكا، ومعه أثناء صنع مسلسل هايدي. تم تكليفها بوضع اللمسات النهائية على رسوماتهم، وعندما انتهت من عملها كانت قد قامت بإجراء فحص على ستة آلاف إلى سبعة آلاف شريحة رسم (كانت الرسوم المتحركة تُصنع برسم كل شريحة يدويًا–م) في الأسبوع الواحد.

لم تكن تغادر المكان وكانت تنام ليلاً على الأريكة وتتغطى ببطانية. كان الرجال يسيرون على رؤوس أصابعهم في الصباح ليتجنبوا إيقاظها. لكنها كانت مع أقل حركة ترمي البطانية من فوقها على الفور، وتنهض عن الأريكة، تغمرها السعادة، لتقوم بتحضير الشاي للجميع. ثم تبتسم ابتسامة قصيرة، وتقول «اسمحوا لي» لتعاود العمل في مكتبها.[20]

ورغم أن ميازاكي يعترف بأن عدد ساعات عملها الطويلة تعد مخالفة لقوانين النقابة لكنه يشير إلى أنها «لم تكن تشتكي قط. كانت مبتهجة ومرحة وصدرها رحب وتجعل المكان يضج بالحياة ويمكنك الاعتماد عليها».[21] في النهاية، لم يكن من المستغرب أن تمرض تلك الشابة، ولكن حتى ذلك الحين بقيت تلك الشابة المبتهجة.

18- انظر Miyazaki, «Aru shiage kensa no josei,» 155

19- انظر Miyazaki, Starting Point, 181

20- انظر Miyazaki, «Aru shiage kensa no josei,» 135.

21- انظر Miyazaki, Starting Point, 184

وفي حين أن ميازاكي ذكر قصتها ليشرح على ما يبدو مقدار العمل الذي يتطلبه صنع فيلم رسوم متحركة «جيد»، فإنه من الصعب ألا تصدق أن هذه الشابة الممتازة هي في الواقع «فتاته المثالية» الحقيقية، أكثر من كلاريس أو حتى لانا التي كانت الشخصية الأكثر حزماً.. وهي تمثل من بعض النواحي ذاته المتغيرة – المذمنة على العمل التي تثابر بغض النظر عن العراقيل التي تضعها الحياة في طريقها. لكنها أيضًا شخصية أنثوية بشكل واضح – تمتاز بنكران الذات، واللطف، والإحساس بالآخرين، كانت تتصرف كأنها أم للجميع.

يقدم لنا عالم ميازاكي العديد من النسخ الخيالية لهذه الشابة. مثل كيكي في فيلم كيكي لخدمة التوصيل وتشيهيرو في فيلم المخطوفة وصوفي في فيلم قلعة هاول المتحركة وهنّ جميعًا تكرار لهذا المثل الأعلى الأول. لكن شبيهتها الأولى والأكثر تميزًا كانت ناوسيكا بطلة فيلمه التالي ناوسيكا أميرة وادي الرياح.

بعد أن كان فيلم قلعة كاليوسترو يتجاهل من حين إلى آخر فكرة أن يلتقي كلاريس ولوبين مرة أخرى. فإنه مع ذلك فضّل في النهاية أن يظل مخلصًا لنهاية الفيلم الحزينة. وحين يبدو لوبين عند لحظة السقوط وهو يحيط كلاريس بذراعيه، يظهر عدوه القديم الشرطي زينيغاتا بصحبة قافلة من سيارات شرطة الإنتربول وهو يحاول اللحاق به. وبينما يختطف لوبين لمحة من حبيبته لبعض الوقت / ومن مساعده للحظة ما / ومن عدوه لثانية أو ثانيتين، تقترب منه فوجيكو الفتاة الجميلة والمثيرة، وهي تقود دراجة نارية. ينتهي الفيلم بمشهد يغمره الفرح والاحتفاء بالمطاردة. لكن الأغنية الحزينة والمؤلمة التي تصاحب نهاية الفيلم تشير إلى أن الحياة فانية وأن الأشواق ما زالت حاضرة.

الفصل الخامس

ناوسيكا و«المبدأ الأنثوي»

وكن مطمئنًا، بينما ستنجو معظم الحشرات،
لن نمثل نحن سوى فترة قصيرة في تاريخ
كوكب الحشرات.

• سكوت ريتشارد شو – عالم
حشرات

كان فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح الصادر عام 1984 أصعب تحدٍ يواجهه ميازاكي حتى ذلك الحين. في عام 1982، عاد المخرج إلى جذوره الإبداعية وبدأ في كتابة قصص مانغا لمجلة أنيميج التي كانت قد صدرت حديثًا، زاعمًا أنه كان يتمنى أن تتوقف المجلة عاجلاً وتريحه من هذه المسؤولية. ولكن من الواضح أنه كتب ناوسيكا بدافع حبه للشخصية وليس لغرض مادي. بعد ذلك بسنوات، سيشير أحد الصحفيين الذين حاوروا ميازاكي إلى قصص المانغا تلك المكونة من سبعة أجزاء، التي لم ينته منها ميازاكي إلا في عام 1992، على أنه «إنجاز العمر» بالنسبة للمخرج.[1] ينفي ميازاكي هذا الأمر ضاحكًا، لأن تركيزه كان على الإنسان الخارق. كان يعمل على الفيلم بشكل مستمر طوال ساعات النهار ويرسم المانغا في فترة ما بين منتصف الليل والساعة الرابعة صباحًا. لكن ميازاكي استمر في كتابة المانغا بشكل متقطع طوال حياته المهنية (بما في ذلك الكتاب الذي استند إليه فيلم

1- انظر Yōichi Shibuya interviewing Miyazaki in Kaze no kaeru basho, 261

مهب الريح)، وكانت تلك الكتابة مكونًا مهمًا من عالم ميازاكي، ولكن مانغا فيلم ناوسيكا هي بلا شك أهم ابتكاراته في هذا المجال. كان ميازاكي قد أكمل جزأين فقط منها عندما توصل محررو مجلة أنيميج، بمن فيهم توشيو سوزوكي، الذي كان من المقرر أن يصبح المنتج الرئيسي لشركة جيبلي، إلى استنتاج أن الكتب توفر مواد جاهزة للعمل السينمائي. لكن ناوسيكا لم تكن مانغا عادية. بل يمكن مقارنتها بسبب تعقيدها وكثافتها وطولها، بـ«قصيدة ملحمية»، كما يقترح سيجي كانو.[2] تدور أحداث ناوسيكا في القرن الثلاثين، وهي تنتقل عبر الحضارات، وتتناول البشر وغير البشر، وتواجه مواضيع التاريخ والسياسة، وتتخيل اليوتوبيا ونهاية العالم. وهي تضم مجموعة ملحمية من الشخصيات، من البطلة التي أصبح اسمها عنوانًا للفيلم إلى ثعلب سنجابي صغير يسمى تيتو، وسط مجموعة واسعة وخيالية من المناظر بما في ذلك المناظر الريفية الخيالية في وادي الريح، ومدينة بيجيتي المدمرة، وكهف بلوري تحت الأرض، وفي المقام الأول، مناظر السماء التي تتناثر فيها الغيوم بلا انتظام، والتي هيمنت على الكثير من مشاهد الحركة.

توجب على ميازاكي أن يختصر هذه المانغا المكتوبة بشكل معقد، وذات البناء الملحمي، التي لم يكن قد انتهى منها بعد، إلى مانغا من الترفيه العائلي تستمر لمدة ساعتين، ويتخلص بطريقة ما من جميع الأشياء الزائدة عن الحاجة. كان لا بد من العثور على ممثلة مناسبة تقوم بأداء صوت شخصية ناوسيكا، بطلة المانغا ذات الشخصية المركبة والمتعددة المستويات، (وقد وجد ميازاكي ضالته في مؤدية الأصوات سومي شيماموتو، التي أدت صوت كلاريس في فيلم قلعة كاليستورو) وأن يدعم ذلك بلوحة بصرية مميزة بشكل مناسب. كان الأمر الأكثر صعوبة هو الجزء الأخير من الفيلم، الذي ستلاحق تأثيراته المخرج إلى وقت طويل بعد الانتهاء من الفيلم. مكنته ذروة أحداث الفيلم المبهجة، التي تتقمص فيها بطلته بوضوح شخصية المسيح، من إنهاء الفيلم بنبرة متفائلة لكنها طرحت مسائل معينة كان عليه أن يعالجها في

2- انظر Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 47

المانغا. وقد قارن ميازاكي في وقت لاحق عملية صناعة الفيلم بالفوروشيكي تلك القطعة المربعة من القماش التي يربطها المرء بدقة لتتحول إلى ما يشبه الحقيبة يضع فيها عدة أشياء من طعام وألعاب وكتب.[3]

لم يكن من السهل الربط بين عناصر فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح. ذهب ميازاكي إلى شركة إنتاج سينمائي جديدة، هي توب كرافت، وبدأ يتعامل مع موظفين جدد، لم يكن جميعهم، كما قال لاحقًا، ممن يمكن الاعتماد عليهم.[4] وفي النهاية جلب معه أشخاصًا موثوقًا بهم عمل معهم من قبل، والأهم من ذلك، أقنعوا تاكاهاتا لأن يكون منتج الفيلم. وقد قال ميازاكي إن مشاركة تاكاهاتا النشطة جعلته يشعر «بأمان» أكثر. كما جلبوا مؤلفًا موسيقيًا جديدًا، جو هيسايشي، الذي قدّر له منذ تلك اللحظة أن يبقى يعمل مع ميازاكي. على الرغم من إصرار ميازاكي على أنه لا يمتلك أذنًا موسيقية، فإنه انخرط مع هيسايشي في تعاون وثيق ودائم، حيث عمل ميازاكي بشكل وثيق مع هذا الملحن للعثور على الألحان المناسبة للتعبير عن رؤيته. تتميز موسيقى هيسايشي - بأنها تكون أحيانًا صاخبة وذات إيقاع سيمفوني، وتكون أحيانًا أخرى ذات إيقاع منخفض بل وحتى تجريبية - وهذا من شأنه أن يضيف مكونًا حيويًا للنجاح العام لأفلام ميازاكي وتاكاهاتا.[5]

تم استخدام تقنيات جديدة في رسم الغيوم والطائرات الشراعية والطائرات الحربية المحمولة جوًا. في أحد المشاهد التي لا تُنسى، تخلق عملية فلترة جديدة استرجاعًا سرياليًا للأحداث يشبه الحلم. تم الاحتفاء بهذا العمل الواسع الذي كان ضروريًا لتحقيق هذا الإنجاز في بناء العالم في

3- انظر Miyazaki, Starting Point, 392–393

4- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 264

5- انظر Miyazaki, Starting Point, 336. تشير كيوكو كويزومي أن مساهمة هيسايشي المميزة في تأليف موسيقى فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح، كانت عن طريق استخدامه نمط دوريان، وهو أحد الأساليب الموسيقية في العصور الوسطى، ليمثل «محاكاة لأوروبا القديمة». انظر Koizumi, «An Animated Partner – ship,» 63. كان إشراك نموذج دوريان الموسيقي مع القداس المسيحي ينسجم مع الانطباع الذي كانت تمنحه لنا شخصية ناوسيكا في الفيلم باعتبارها تحاكي شخصية المسيح الذي يجمع التراث اليهودي - المسيحي.

قصة مانغا هزلية تضمنها كتاب الرسام كاتسوكاوا شونزان، سجل المعركة التي قامت من أجل صنع فيلم ناوسيكا، وعنوانه الفرعي «يوم في حياة ميازاكي: «أنا آسف لأنني صرخت بوجهك».

تعرض لنا تلك المانغا المضحكة التي تتضمن رسومًا هزلية شخصية رجل مثالي مهووس بعمله لدرجة أنه كان يهرع إلى حديقة قريبة لاستخدام مرحاضها بدلاً من الانتظار حتى يخرج شخص من حمام الاستوديو. ويأخذ غفوات نوم سريعة مفاجئة في وسط إحدى غرف الاستوديو (ويستيقظ بعد ثلاثين دقيقة بالضبط من دون إنذار)، ويعزف لحن ناوسيكا مرارًا وتكرارًا لغرض إلهاء رفاقه (ويسبب الملل لتاكاهاتا)، ويتحدث بلا انقطاع وبحماس بحيث يجعل الصحفيين الذين يزورونه لإجراء مقابلات معه يصابون بالذهول. كما يوحي العنوان الفرعي، فإن المخرج السريع الغضب مستعد أيضًا للاعتذار. يظهر ميازاكي أيضًا في تلك المانغا على أنه شخص كريم وصادق، يشارك تناول الأعشاب البحرية konbu مع موظفيه (على الرغم من أنهم يشكون في أنه تناول كل طبق كروكيت الدجاج). ما يتم الكشف عنه بشكل خاص في جزء من المانغا هو «مقابلة» مع شقيق ميازاكي الأصغر، شيرو، الذي كان يعمل في ذلك الوقت مع هاكوهودو، وهي وكالة إعلانات معنية بالعلاقات العامة للفيلم. مثل أراتا، فإن شيرو، في نسخة كاتسوكاوا على الأقل، يؤيد التقييم الذاتي لميازاكي عندما كان صبيًا، واصفًا إياه بأنه كان «انطوائيًا وسيئًا في ممارسة الألعاب الرياضية». عند الحديث عن مرض والدته، كان يبدو مترددًا في ذكر شوق شقيقه الشديد لأمهم، واستخدم مصطلح (mazacon) الذي يعني باليابانية «عقدة الأم».[6]

لكون هذا المصطلح مزيجًا يابانيًا - إنجليزيًا، فإنه أصبح كليشيه في اليابان بحلول الثمانينيات، وهو يدل على العلاقة القوية التي تربط الأم مع الابن في أسر الطبقة المتوسطة النموذجية في زمن ما بعد الحرب. حيث يكون نمط الحياة السائد أن يعمل الأب لساعات طويلة ويتواصل اجتماعيًا

6- انظر Katsukawa, «Miyazaki Hayao no ichinichi,» 12, 13.

بشكل أساسي مع زملائه الموظفين، في حين تميل الأمهات إلى اللجوء إلى أبنائهن للحصول على الرفقة الذكورية.

لأن والدة ميازاكي كانت طريحة الفراش، فإن المثال النموذجي للأم الراعية والتي تتحمل مسؤولية التربية لم ينطبق على حالته. ولكون الشاب ميازاكي كان يدور في أرجاء المنزل يقدم خدماته في الأعمال المنزلية وإعداد الطعام وتسلية والدته بالقصص، فإنه أعطى أكثر مما أخذ.

تستحضر المانغا مصطلح عقدة الأم (mazacon) في جعل صدر ناوسيكا يشبه صدور الأمهات الواسعة، وهي الإشارة التي يعترف بها المخرج بشكل ظريف، قائلًا إن «صدرها يجب أن يكون واسعًا حتى تتمكن من احتضان جميع هؤلاء الرجال والنساء المسنين الفقراء في القلعة الذين يهرعون إليها ليحتضنوها مرحبين بها».[7] لم يكن لدى ناوسيكا قط قرين رومانسي. فقد كانت تحتضن الجميع، ليس فقط أصحابها من البشر ولكن أيضًا الحيوانات والحشرات وحتى النباتات الغريبة والغزيرة الإنتاج التي تنمو في عالمها في القرن الثلاثين. فهي تمتلك مشاعر حب فياضة ومميزة، لشخص يشعر بالامتنان لهذا العالم الواسع والمتعدد الأشكال، وهو موقف يبدو منسجمًا مع رؤية ميازاكي للعالم.

تتجلى هذه الجودة في أحد المشاهد الهادئة في بداية الفيلم. تقف ناوسيكا وحدها في أرض قاحلة تواجه حشرة عملاقة. وبدلاً من اللجوء إلى بندقيتها، تبدأ بالتحديق في الحشرة التي تقوم هي الأخرى بالتحديق بها، وتتقاسم الاثنتان لحظة تواصل بلا كلمات. وأخيرًا، تبتعد الحشرة وتعود الشابة لإنجاز مهمتها، وهي إنقاذ عالم ما بعد الفناء التي ستكون هي والحشرة من سكانه الأساسيين.

يُعرف المخلوق الذي يواجه ناوسيكا باسم أوهمو، وهي كلمة تعتمد على النطق الياباني للكلمة الإنجليزية لكلمة «دودة» (التي تشير إلى ديدان الرمل الشهيرة في رواية الخيال العلمي -الكثبان- للكاتب فرانك هيربرت) وللكلمة البوذية المقدسة «أوم». الأوهمو كائنات ضخمة الحجم وغامضة، وهي أحد الإبداعات الأولى الغريبة والكثيرة والمميزة التي تفتق عنها خيال

7- انظر Miyazaki, Starting Point, 334

ميازاكي الخصب، وهي ذات أهمية كبيرة في كل من الفيلم وقصة المانغا. لكن ناوسيكا تحتل محور الفيلم، وهي لا تزال حتى يومنا هذا من أحب بطلات ميازاكي إليه. وهي تسكن أيضًا في مركز العالم العاطفي لميازاكي، وهي امرأة حقيقية ومثالية، لا تجسد صفات والدة ميازاكي فقط بل صفاته أيضًا. ورغم أن بعض هذه الجوانب تبدو أكثر وضوحًا في نسخة المانغا من ناوسيكا، فإنها تظل تشغل مركزًا حيويًا في عالم الفيلم المضطرب.

ما سبّب خيبة أمل لميازاكي أن فيلم قلعة كاليوسترو لم يحقق نجاحًا، وحين كان يقوم بالترويج له، كان يشعر أنه بعيد عن جمهوره كذلك. كان يصف نفسه باستمرار بأنه يعيش «في منتصف العمر». ومع ذلك، كان لفيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح تأثير عاطفي وجمالي فوري على جمهور واسع من الشباب، مما أدى بحسب وصف الناقد في مجال الثقافات الفرعية شيزوكا إنوي إلى «شبه تأليه» للمخرج من قبل الجمهور الواسع للمعجبين بالفيلم.[8] ساعد النجاح المالي للفيلم في تأسيس استوديو ميازاكي وتاكاهاتا وهو استوديو جيبلي، وجعل ميازاكي يضع أقدامه على الطريق المؤدي به ليصبح أشهر صانعي الرسوم المتحركة في اليابان.

نظرًا لجمال صوره وشخصياته المقنعة ونهايته المذهلة، رحّب النقاد مبدئيًا بفيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح وكانت آراؤهم عنه إيجابية إلى حد كبير. وكان للفيلم معارضون أيضًا، على سبيل المثال، أشارت إحدى الناقدات إلى أنها لم تستطع أن تتحمل الفيلم لأنها تكره الحشرات، وهو أمر مؤسف لأن الحشرات (والحشرات الكبيرة جدًا في هذا السياق) تلعب دورًا بارزًا في أحداث الفيلم. ومع ذلك، فإن الجمهور والنقاد أثنوا على الفيلم بشكل عام واعتبروه قطعة فنية رائعة عن بناء العالم، يستحضر واقعًا بديلاً يدعم بشكل واضح الرسالة القوية للفيلم. وقد وصفه أحد النقاد بأنه «سوف يجذب المشاهدين الكبار من خلال رسالته الواضحة المناهضة لنشر الأسلحة النووية وتدمير البيئة».[9]

8- انظر Inoue, Animeeshon Jieneréshon, 217

9- انظر Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 70

ظهر فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح في نهاية الفترة التي سيطرت فيها أفلام الأنمي على خارطة وسائل الإعلام اليابانية، حيث اكتسبت الرسوم المتحركة في السينما والتلفزيون قاعدة جماهيرية واسعة. كانت أعمال الخيال العلمي شائعة بشكل خاص، مثل سلسلة نسور الفضاء الريادية (وهي سلسلة أنمي يابانية من صنف الخيال العلمي تسرد مغامرات سفينة ياماتو الفضائية التي تمثل أمل كوكب الأرض الوحيد لجلب جهاز لتطهيره من الإشعاعات بعد أن دمرته الحروب النووية في المستقبل البعيد-م)، والتي مثلت إعادة صياغتها الرومانسية لأوبرا الفضاء (هو نوع فرعي من الخيال العلمي يشدد على حرب الفضاء والمغامرة الميلودرامية التي تقع أحداثها بشكل رئيسي أو بشكل كامل في الفضاء الخارجي وفي أكثر الأحيان-م) من بعض النواحي تقديم نسخة يابانية لسلسلة أفلام حرب النجوم ومسلسل ستار تريك التلفزيوني الشهير. أصبحت سلسلة كاندام الشهيرة (عبارة عن سلسلة غير مترابطة من مسلسلات الأنمي عن الميكا، يجمعها تقديم الآلي العملاق جاندام بشكل رئيسي واستخدامه في حروب الفضاء المستقبلية-م) أيضًا قدوة للعديد من المشاهدين الشباب، الذين تفاعلوا مع شخصياتها الغريبة بشكل مدهش التي كانت تشير في وقت واحد إلى مواضيع الحرب وقلق المراهقين أثناء ارتدائها بذلات الروبوت العملاقة.

على الرغم من أن كلًا من سلسلة نسور الفضاء وكاندام تضمنت ممثلات من الإناث، فإن أبطالها كانوا جميعًا من الذكور الشباب، وهو أمر نموذجي لأفلام الخيال العلمي وأنيمي الأكشن في ذلك الوقت. فقد ظهرت سلسلة أخرى من قصص المانغا والأنيمي، مثل كتي هوني هي وكاتس آيي. كانت الأدوار المسيطرة فيها لشخصيات نسائية بارزة، مما دفع النقاد اليابانيين في تلك الفترة إلى الحديث عن ازدهار «المبدأ الأنثوي» في الثقافة الشعبية اليابانية.

بعد أربعة عقود من عرضه الأول، من السهل نسيان كيف وضع فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح حجر الأساس لأفلام ميازاكي التالية. في فيلم قلعة كاليوسترو المبني على قصة مانغا كانت موجودة، قدم لنا ميازاكي شخصيات ومواقف تعكس تفضيلاته الشخصية، لكنه حافظ على البيئة

الأوروبية الفاتنة والمغامرات المثيرة. مع فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح مع ذلك، تبدأ بعض العناصر الأكثر تميزًا في عالم ميازاكي في التكون. فقد قام ببناء عالم جديد بالكامل، وقدم رؤية جذرية، بل حتى تدميرية لأرض مستقبلية ترتكز على بدايات تكوّن نظرة عالمية للرسوم المتحركة.

يعود أصل تسمية ناوسيكا، حاملة لواء التجديد والخلاص، إلى إحدى شخصيات ملحمة الأوديسة التي كتبها هوميروس، وهي أميرة شابة تعتني بأوديسيوس الذي غرق في البحر وتعيده إلى الحياة. عندما كان ميازاكي طفلًا اكتشف شخصية ناوسيكا في كتاب المؤلف الأمريكي بيرنارد إفسلين عن الأساطير اليونانية المترجم إلى اليابانية. والقصة، في كل من كتاب إفسلين وهوميروس، هي قصة حزينة: تقع ناوسيكا في حب أوديسيوس، الذي يتركها للعودة إلى زوجته. أنهت أيامها وهي تتجول في منزلها في الجزيرة وهي تغني، لقد تحولت من أميرة محطمة القلب سابقًا إلى مغنية جوالة.

لمست القصة الحزينة بعمق مشاعر الشاب ميازاكي، الذي يبدو أنه قام بإسقاط صفاته على شخصية ناوسيكا في حين كان يتوق أن يجعل منها شخصية تأخذ مكانة الأم. وبشكل لافت للانتباه كان ميازاكي يصف أوديسيوس بأنه «رجل سفاح مسكين»، وقد وجدت ناوسيكا فيه «شيئًا رائعًا»[10]. ويشير المصير الذي آلت إليه في التجول وحدها إلى نموذج «المرأة المختفية» المذكور في الفصل السابق. لكن مصيرها يشير أيضًا إلى وجود شخص يحب الوحدة بطبيعته، وهي خاصية ربما يكون ميازاكي قد وجدها في أمرين على حد سواء الأول بصفته صبيًا انطوائيًا منغمساً بالقراءة والفن، والثاني في حياته المعاصرة وهو شخص بالغ حيث بات يتحمل بشكل متزايد المسؤوليات المرهقة لكونه مخرجًا.

كان لشخصية ناوسيكا في الفيلم مهمة أصعب من مجرد تقمّص دور بطلة إغريقية. فقد كانت تتمثل مهمتها في إحياء العالم المنكوب الذي مزقته الحرب حيث أصبحت الحياة من أي نوع مستحيلة. بعد وقوع كوارث ما تسمى بحروب الخزف وحريق الأيام السبعة التي دمرت الحضارة الإنسانية،

10- انظر Miyazaki, Starting Point, 284

تقدم ناوسيكا عالماً تواجه فيه بضعة مجاميع من البشر غابة الموت فوكاي، وهي غابة تنطلق منها أبخرة سامة تنتشر عبر الأرض. وفي حين أن غابة فوكاي تقضي ببطء على الجنس البشري من خلال هوائها الملوث الذي يخنق الرئتين ويؤدي إلى تصلب الأطراف، يتقاتل الرجال فيما بينهم، مسببين المزيد من الدمار.

يدور المحور الرئيسي للقصة حول اكتشاف وحش آلي شبيه بالبشر يعرف باسم المحارب العملاق من قبل أقوام بلاد البيجيتي، وهي واحد من المجتمعات البشرية الأخيرة المتاخمة لغابة فوكاي. وكان البيجيتيون يأملون في السيطرة عل ذلك السلاح واستخدامه في تدمير غابة فوكاي وحشرات الأوهمو العملاقة والمرعبة التي تسكن هناك. لكن جماعة أخرى، هي إمبراطورية تورومكيان التي تمتلك قوات عسكرية وأنواعًا من الأسلحة، تشن هجومًا على بلاد البيجيت، مما يقضي على أغلبية سكانها في هجوم تشبه آثاره المروعة آثار الغارات الجوية.

بعد حادث مأساوي، نرى المحارب العملاق وهو يأخذ قسطًا من الراحة في وادي الرياح الجميل، وهو مكان ريفي خيالي تنتشر فيه طواحين الهواء والأراضي الزراعية الخصبة. تقع على عاتق ناوسيكا، ابنة زعيم الوادي، مهمة التعامل مع هذا المحارب ومنع الدمار النهائي للبشرية، ونراها تتنقل في السماء الزرقاء اللامعة بطائرتها الشراعية الصغيرة فوق الأرض التي غطاها الهواء الملوث، تجمع ناوسيكا من حولها الأصدقاء وتواجه الأعداء وتتفاعل مع العالم الطبيعي المهدد من حولها، وتبحث عن طريقة لمنع حدوث نهاية جديدة للعالم. تجتمع صفات ناوسيكا القوية والجذابة والقائدة المحبوبة فعلًا، مع قدرتها على التخاطر من بعد للتواصل مع حشرات الأوهمو، لتقودها إلى التضحية بنفسها من أجل أن تنقذ بصعوبة البشرية والأرض أيضًا. يكون الثمن هو حياتها. ولكن في مشهد الانتصار في نهاية الفيلم، «تفتح حشرات الأوهمو قلوبها» (على حد قول شخص بشري) وتعيدها إلى الحياة، لتقودنا إلى نهاية واضحة وبشكل لا لبس فيه لأحد أفلام ميازاكي.

على الرغم من أن الفيلم والمانغا تكثر فيهما شخصيات لا تنسى،

ربما تكون «الشخصية» البارزة بعد شخصية ناوسيكا هي غابة فوكاي نفسها. حيث تعتبر من أكثر الإنجازات البصرية التي حققها المخرج إثارة للإعجاب، إنها عالم متنوع وخصب تلعب فيه الحشرات والنباتات دورًا مهمًا بشكل متزايد. وبينما تظهر غابة فوكاي في صفحات المانغا بالأسود والأبيض، كمكان مظلم ومشؤوم، فإن ظهورها في الفيلم بالألوان الزرقاء والأرجوانية، الممزوجة مع رماد أحمر عرضي، يحول الغابة إلى مكان آخر رائع بشكل غريب ومختلف.

في العالم غير البشري، تؤكد غابة فوكاي سطوتها على الأرض من خلال بيئتها المتنوعة والأعداد الكبيرة من الحشرات الضخمة التي تسكنها، والتي تمثل وريثة تاريخ البشرية الملوث. ليس من المستغرب أن تعيش حشرات الأوهمو هناك. فإن حجمها وقوتها (الجسدية والعقلية على حد سواء) وتركيبها العاطفي تشير جميعًا إلى أنها قد تكون الوريثة الشرعية لعالم ما بعد الخراب، مما يمنح تأكيد عالم الحشرات سكوت شو على أننا «لا نشكل سوى فترة قصيرة في تاريخ كوكب الحشرات» دليلًا ملموسًا[11]

إن قدرة ميازاكي على ابتكار ورسم الحشرات والنباتات ووضعها في نظام بيئي متعدد الطبقات أكسبه التقدير كمخرج «يدافع عن البيئة»، وهو فنان حساس بشكل خاص للضغوط البيئية وقادر على التعبير عن الروابط بين الإنسان والكائنات غير البشرية. كان الدافع وراء فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح سلسلة من الأزمات البيئية التي أثرت على اليابان في الخمسينيات والستينيات، بما في ذلك التسمم الكيميائي الذي أصاب البشر والبيئة.

لسنوات عديدة، كانت الحكومة اليابانية تمنح المشاريع الصناعية تصريحًا للقيام بما تريده، طالما أنها كانت توفر الوظائف والحوافز للنمو الاقتصادي الذي كانت الحكومة اليابانية تريد تحقيقه بأي ثمن. مع تزايد تلوث سماء البلاد ومياهها أكثر من أي وقت مضى، وإصابة الناس والحيوانات بأمراض وعيوب جسدية، بدأ المواطنون في الاحتجاج، وانتشرت المبادرات البيئية في جميع أنحاء البلاد. قادت النساء العديد من الحركات، وعادة

11- انظر Shaw, «Bug Love».

ما تكون الأمهات والجدات خائفات على صحة أطفالهن وسلامتهم.[12] وبذلك كانت ناوسيكا بطلة فيلم ميازاكي تجسد بصفاتها البطولية الحازمة، المقاتلات الحقيقيات المشاركات في الاحتجاجات البيئية.

كان التسمم الكيميائي الذي شهده خليج ميناماتا، والناجم عن إلقاء النفايات الصناعية فيه، هو أكثر الأزمات البيئية كارثية، يتردد صداه حتى يومنا هذا من خلال مصطلح «مرض ميناماتا». كان يُعرف في البداية باسم «مرض القطط الراقصة» لأن القطط التي أكلت الأسماك الملوثة في الخليج أصبحت مجنونة وماتت من التشنجات التي أصابتها، وسرعان ما انتشر المرض بين البشر. مات ما لا يقل عن تسعمائة شخص، وأصيبت الحيوانات الأليفة والحياة البرية أيضًا. تسبب هذا المرض الرهيب في حدوث عيوب جسدية في البشر، وخاصة الأطفال، وأدى إلى تدمير الحياة البحرية بالجملة في الخليج. بمجرد حظر إلقاء النفايات في مياه خليج ميناماتا، بدأت الاسماك في العودة إليه.

إن فكرة المخلوقات غير البشرية التي تستعيد قوتها بعد أن تتعرض لاعتداءات من البشر قد جاءت لميازاكي من القصص التي قرأها عن عودة الأسماك إلى الخليج وعلق عليها قائلاً إن قصص «عودة الأسماك بتلك الأعداد الهائلة التي لم تشهدها بحار اليابان الأخرى» جعلتني «أشعر بقشعريرة في أسفل عمودي الفقري».[13]

لقد حدثت كوارث بيئية متزايدة على الصعيد العالمي منذ الستينيات من القرن الماضي، وتناولتها الأعمال الأدبية والسينمائية حول العالم. يقر ميازاكي أيضًا بأن الإلهام قد جاءه من بعض الروايات. مثل رواية الكثبان لفرانك هربرت، ولكن هناك رواية أخرى كان لها تأثير كبير عليه هي رواية الكاتب برايان ألديس - أطول ظهيرة على سطح الأرض، حيث يحاول عدد قليل من المجتمعات البشرية المتشردة البقاء في عالم تهيمن عليه

12- لتحليل قضايا البيئة في اليابان فيما يتعلق بالحركات المدنية في الستينيات والسبعينيات، انظر McKean، Environmental Protest and Citizen Politics in Japan

13- انظر: Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 51-52.

النباتات والحشرات العملاقة. ربما ساعدت رواية هذا الكاتب الإنجليزي ذات التوجه الذي يدعو إلى الحفاظ على البيئة في أن توقظ شعور ميازاكي بالتدخل الصارخ لبلاده في الطبيعة واستغلالها. وقد ظل ميازاكي لسنوات عديدة يشعر بالغربة عن وطنه. وبالاشمئزاز من أفعال بلاده خلال الحرب، حيث قال إنه «كره اليابان حقًا».[14]

أما اكتشاف ميازاكي لكتاب أصول النباتات والزراعة (صدر عام 1966) الذي ألفه العالم ساسوكي نكاو المتخصص بعلم النباتات الشعبي (هو علم يدرس علاقات الإنسان بالنباتات، ومجال دراسته فتح العديد من فروع البحث العلمي كعلم التجميل الشعبي–م) فقد قدم له اتجاهًا جديدًا في التفكير. كان لنظرة نكاو لليابان، كجزء من حضارة آسيوية أكبر تمتاز بأن الغطاء العشبي لغاباتها يتكون من «النباتات ذات الأوراق العريضة»، تأثير كبير في الغالب على ميازاكي، مما جعله يشعر بما وصفه «رياحًا جديدة تهب في ذهني».[15] ترجم ميازاكي نظريات ناكو بشكل أكثر وضوحًا – في فيلم الأميرة مونونوكي وببراعة أكثر في فيلم جاري توتورو، لكن ديناميات القوة والعناصر الأرواحية (هي الاعتقاد بوجود الأرواح وأن أي نظام حي أو كائن أو حتى المواد الجامدة أحياناً تمتلك نوعاً من الروح مثل الحجارة، والنباتات، وكذلك في الظواهر الطبيعية مثل الرعد، وحتى بداخل المعالم الجغرافية كالجبال والأنهار–م) في فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح تشير بالفعل إلى تحول كبير في تفكير ميازاكي نحو تبنيه وجهة نظر تناصر الحفاظ على البيئة في شرق آسيا وفي العالم ككل.

ومع ذلك فإن ميازاكي لا يريد أن يناديه الناس باسم «السيد إيكولوجي» (علم البيئة–م)، حيث يشير إلى ذلك قائلًا: «تكوّن لدى بعض الناس اعتقاد خاطئ بأنني وإيساو تاكاهاتا ننتمي بشكل ما إلى حركات أنصار البيئة، وأننا سنصَنع أفلامًا تتضمن موضوعات عن البيئة أو تحمل رسالة للحفاظ عليها. لا شيء يمكن أن يكون أبعد عن الحقيقة بقدر هذا الكلام. مثل هكذا فيلم

14– انظر Miyazaki, «Kenpo o kaeru mote no hoka,» 4

15– انظر ما ورد عن ميازاكي في Komatsu, «Mori no kamikoroshi to sono noroi,» 49

سيكون مثل وصفات التخلص من الدهون، أو تسند شيئًا ما حتى لا يقع. ما نحتاج إليه هو كائن حي، شجرة ذات جذور قوية، وجذع وأغصان صلبة، حتى نبدع في طريقة تعليق الزينة عليها».[16]

وتنمو الأبعاد الخيالية لقصة ناوسيكا تمامًا مثلما ينمو «الكائن الحي» من خلال الارتباط الحميم بين بطلته وعالم الطبيعة. وهذا واضح منذ بداية الفيلم. تستعرض لنا مقدمة الفيلم لقطات لرسومات تعود إلى العصور الوسطى، وتكشف التاريخ الكارثي للبشرية على مدى ألف عام. تؤكد اللقطات الافتتاحية على الفور، من دون كلمات وبشكل مبهم، خطورة وغرابة العاصفة القادمة، وهو أمر مختلف عن أي شيء تمت رؤيته من قبل في أفلام الرسوم المتحركة.

في نهاية المقدمة، يظهر لنا رسم يمثل شخصية امرأة مجنحة وهي تطير في السماء، وربما كانت تمثل شخصية المسيح، وتعِد بالخلاص لعدد من الأشخاص في الأسفل كانوا يتضرعون إليها لإنقاذهم. وتظهر شخصية المسيح مرة ثانية في مشهد لاحق، ويمثلها في هذه المرة شاب لا يمكن تمييزه ما إذا كان ذكرًا أم أنثى تتنبأ بظهوره امرأة عجوز زاعمة أنه سينقذ البشرية. تنتقل الكاميرا لتقدم لنا أول لمحة عن ناوسيكا، وهي تحلق بطائرة شراعية صغيرة على منظر صحراوي. ترتدي بدلة زرقاء اللون، وتخفي وجهها بقناع تنفس، تظهر في البداية بلا ملامح ذكرية أو أنثوية. ثم تكشف صورة مقربة لها أنها أنثى. ثم تهبط، وتدخل إلى غابة فوكاي المزدحمة بالأشجار، تبدو طويلة القامة، وترتدي قناعًا واقيًا من الغازات السامة، وتحمل في يدها بندقية، لتستكشف بجرأة هذا العالم الغريب.

لقد ناقشت في كتاب سابق استخدام ميازاكي للشخصية النسائية لتنشيط إكليشيهات أفلام الخيال العلمي المتداولة التي ترتكز على قيام البشر بمغامرة استكشاف القفار الغريبة.[17] أصبحت الشخصيات النسائية القوية في الثقافة الشعبية المعاصرة، موضوعًا شائعًا بشكل متزايد، لكن الأمر

16- انظر Miyazaki, Starting Point, 106

17- انظر Napier, Anime from Akira to Howl's Moving Castle, 166-167

يستحق إعادة تأكيد كم كان هذا غير عاديّ في عام 1984. ما هو ممتع بشكل خاص هو مزج ناوسيكا للصفات الأنثوية التقليدية للتعاطف والحنان مع الإرادة الصلبة والعميقة نحو المشاركة النشطة في الأحداث. على النقيض من شخصية المنقذ في عمل ميازاكي السابق، التي كان يمثلها الصبي الصغير كونان، الذي جعلته طاقته الذكورية المفرطة يصبح قائدًا معترفًا به لعالم ما بعد الفناء الذي كان أبسط إلى حد بعيد مقارنة مع عالم ناوسيكا، تواجه ناوسيكا تحديات أيديولوجية وأخلاقية بكفاءة واقعية، وذكاء، وفضول، وحب حقيقي للحياة.

يؤكد ميازاكي هذه الصفات، بشكل موجز ومميز، في وقت مبكر في هذا المشهد. بعد دخول ناوسيكا إلى غابة فوكاي، تأخذ على الفور أنبوب اختبار وتجمع فيه أبواغ النباتات لتحليلها في المختبر السري الذي تحتفظ به في قلعة والدها. تعثر حينها على أثر لإحدى حشرات الأوهمو يقودها إلى ذبل (هو درع قاسٍ يُغطي ظهر الحيوانات كما في المفصليات، مثل القشريات والعنكبيات، وكذلك الفقاريات، مثل السلاحف-م) حشرة الأوهمو الضخم المتروك، الذي تعرف ناوسيكا أنه يمكن أن يستخدمه أهالي وادي الرياح لصنع أدوات عيشهم. كان تعاملها مع القوقعة لأول مرة ماهرًا ومباشرًا. نراها تستخدم السكين والبارود، ليس كأسلحة، ولكن لتقلع عين حشرة الأوهمو العملاقة حتى تتمكن من حملها مرة أخرى إلى الوادي.

يبدو أن فضول ناوسيكا العلمي وسهولة تفاعلها مع الطبيعة من حولها ينتميان إلى عصرنا، عندما تستخدم بطلة مثل كاتنيس إيفردين (هي شخصية خيالية وبطلة سلسلة أفلام مباريات الجوع للكاتبة سوزان كولنز. اسمها مأخوذ من نبتة صالحة للأكل تدعى كاتنيس-م) في سلسلة أفلام مباريات الجوع فضولها وقدراتها العملية لتصبح قائدة. يعود تاريخ ظهور أسلاف ناوسيكا إلى الألفية الأولى، ورغم ذلك، فإنها تتسم بصفات بطلة قصة يابانية نشرَت في القرن العاشر بعنوان «السيدة التي أحبت الحشرات» حيث كانت تتسم بأنها ذات شخصية مستقلة وحرة التفكير، وهذه القصة فتنت ميازاكي عندما كان طفلًا. تكرر ناوسيكا ولع تلك السيدة بطلة القصة غير العادي، بل تعاطفها، مع الكائنات التي تزحف وتدب على الأرض. وكلتا البطلتين

موهوبتان بشكل غير عادي أيضًا. تؤمن تلك السيدة بالمبدأ البوذي الذي يشك المرء في أن والدة ميازاكي كانت ستتفق معه: «إن الشخص الذي يملك عقلًا ذكيًا هو من يبحث عن الحقيقة ويستكشف جوهر الأشياء».(18) أثناء بحثها عن «جوهر الأشياء» في مختبرها الموجود تحت الأرض، سوف تفهم ناوسيكا الدور غير المنطقي الذي تلعبه غابة فوكاي أثناء تطهير عالمها السام.

تعبر ناوسيكا بصوت الفتاة الرقيق واللطيف عن دهشتها من خفة قشرة عين حشرة الأوهمو، وتدور حول نفسها كما لو كانت ترقص. جعل ميازاكي هذا المشهد أكثر تميزًا من خلال جعل براعم النباتات تتساقط عليها مثل الثلج أثناء قيامها بذلك. ثم ينتقل ميازاكي بنا إلى مشهد تظهر فيه مستلقية وهي تتأمل وسط نزول كثيف لما يشبه «أكوامًا ثلجية» من البراعم المتساقطة، في «لقطة وسادة» تمنحنا الوقت لاستيعاب المشهد.

جعلت هذه اللحظات من الاتصال الرائع مع الطبيعة ناوسيكا شخصية فريدة من نوعها في الفيلم تذكر بالمسيح المخلص وجعلت الفيلم عملًا إبداعيًا أصيلًا غير مسبوق. نرى ناوسيكا مستمتعة وفرحة بعالم الطبيعة الجميل بشكل غريب وهادئ على حد سواء. فالريح التي تجعل براعم النباتات تتساقط عليها هي عدوتها ومساعدتها في نفس الوقت. كانت تلك البراعم سامة ويمكن أن تدمر أي إنسان لا يرتدي قناعًا، ولكن الريح هي أيضًا مساعدتها، لأنها ستحملها في طائرتها الشراعية إلى وادي الرياح. وكذلك فإنها الرياح التي تحافظ على نظافة الوادي، واختفاؤها المفاجئ وظهورها اللاحق في نهاية الفيلم يشيران إلى نوع آخر من الانبعاث من الموت، للطبيعة نفسها.

وهناك مشاهد أخرى أكدت التزام ناوسيكا بإنقاذ البشرية. فكانت تخاطر بسلامتها الشخصية، على سبيل المثال، من خلال خلع قناعها من أجل تشجيع مجموعة من الرجال المسنين من سكان الوادي أثناء مرورهم وسط الهواء

18- انظر Robert Backus, The Riverside Counselor's Stories (Stanford: Stanford University Press, 1985), 43.

الملوث الذي كان يغطي غابة الموت فوكاي. في السابق، كانت ناوسيكا قد أظهرت شجاعة فائقة من خلال مواجهة طيار بلاد البيجيتي الغاضب، أزبيل، الذي قتلت أخته على يد أقوام التوروميكيان والذي كان يخلط بين شعب الوادي المسالم وجيش إمبراطورية التوروميكيان الوحشية. في أحد المواقف خلال هجوم أزبيل الشرس تقف نوسيكا على سطح طائرتها، وقد مدت ذراعيها في وضع يشبه وقفة المسيح على الصليب تقريبًا، في محاولة لوقف هجوم الطيار العنيف.

تظهر شخصية ناوسيكا التي تجمع ما بين الرحمة والشجاعة مرة أخرى عندما تتحطم طائرتها هي ورجال الوادي وتسقط في قاع غابة الموت فوكاي. يكتشف البشر أن طائرتهم قد سقطت فوق مأوى حشرة الأوهمو، وأن حشرة الأوهمو العملاقة قد انبثقت من الماء وتوجهت نحوهم مثل المخلوقات التي نراها في أفلام الرعب التي تدور أحداثها في المياه.

في أي فيلم خيال علمي نموذجي، فإن مثل هذا المشهد للهبوط سيكون عرضًا فوريًا للأعمال العدائية بين الإنسان والحشرات، لكن هؤلاء البشر كانوا ينتظرون متجمدين من الرعب بسبب هجوم الحشرات. في مشهد هادئ وشبه غنائي، تصاحبه موسيقى لطيفة وتغمره لوحة زرقاء هادئة، تظهر المخلوقات العملاقة ببطء عبر المياه ليتحرّوا عن الغزاة البشريين، وكان يبدو أن عيونهم الهائلة الزرقاء العميقة تؤثر في كل من السماء والماء. كانت ناوسيكا تعرف أنهم ليسوا غاضبين، بل «يريدون أن يستكشفوهم» فقط. لكن كوشانا، قائدة جيش التوروميكيان التي شقت طريقها إلى الطائرة مع مجموعة من سكان الوادي، أصابها الذعر. وكانت على وشك أن تسدد بندقيتها وتطلق النار على حشرات الأوهمو عندما منعتها ناوسيكا بحزم، ثم تبدأ بالتحرك بشكل متوازن على جناح الطائرة المحلقة لتقدم اعتذارها عن غزو عالم الحشرات. تحيط بها حشرة الأوهمو، وترافق المشهد موسيقى مدوَية، ثم تمد قرون استشعارها الذهبية اللون من حولها، لتحيط بجسدها بما يشبه شرنقة ذهبية عملاقة. يجعلها هذا الحدث تسترجع أيام طفولتها المبكرة وهي تقف وسط حقل ذهبي، وشجرة كبيرة خلفها، تتألق أوراقها في ضوء الشمس.

تتشوش هذه الرؤية الغامضة بسبب التغيّر المفاجئ في حشرات الأوهمو. تتحول أعينها إلى اللون الأحمر المتوهج بينما تظهر سحابة ضخمة من الحشرات المجنحة، ذات العيون الحمراء أيضًا. تدرك ناوسيكا (على ما يبدو من خلال قدرتها على التواصل مع الحشرات) أن أزبيل لا يزال على قيد الحياة وأنه قد أثار بطريقة أو بأخرى غضب الحشرات التي تقوم بحراسة غابة الموت فوكاي، تنطلق ناوسيكا بطائرتها الشراعية للعثور عليه. تترك الرجال الذين يستولون على المسدس الذي كانت تمسكه كوشانا قائدة جيش التوروميكيان الغبية بيدها، وقد أكد إصرارها على الإمساك به طوال المواجهة مع حشرات الأوهمو مدى حجم الفرق الكبير بين القائدتين.

احتلت الحشرات حينها مركز الصدارة وأثارت الحركة والصخب في تناقض مع المشهد الهادئ السريالي السابق. تعود ناوسيكا من جديد في دور البطلة النشطة، وتنقذ أزبيل من فكي ما كان يبدو أنه تنين هائل. يغوص الاثنان في أعماق غابة الموت فوكاي، تفقد ناوسيكا الوعي أثناء قيامهما بذلك.

في المشهد اللاحق، يبطئ ميازاكي من جديد من زخم إيقاع الفيلم، ليعرض لنا ما يبدو المشهد الأكثر غموضًا. تستيقظ ناوسيكا لتجد نفسها في قاع الغابة، لتكتشف أنها قادرة على التنفس من دون قناع. ثم تظهر لنا في مكان جميل واسع. تمد الأشجار الطويلة ذات اللون الأزرق الرمادي تيجان أغصانها لتكون بها سقفًا، ويتحرك نهر أزرق واسع من المياه النقية بسلاسة عبر ذلك المكان الموجود تحت الأرض. كانت تتساقط بشكل متقطع أمطار من الرمال الذهبية من الشلال الموجود في المكان المرقط فوقها. إذا كان يمكن اعتبار وادي الرياح رؤية إنسانية لليوتوبيا، فإن الأرض الواقعة أسفل نهر غابة الموت فوكاي تمثل أرضًا طبيعية خالية من التدخل البشري. يستوحي ميازاكي الآثار التي خلفتها حادثة تسمم خليج ميناماتا، ليعرض فهمه لخصائص التنقية الذاتية للطبيعة، ويعرض رؤية لغابة الموت فوكاي وهي تنقّي الهواء فوقها من السموم لتكون مساحة غير ملوثة. سبق لتجارب ناوسيكا المختبرية أن قادتها بالفعل إلى الاشتباه في أن مثل هذا الأمر يمكن أن يحدث، من خلال مشاهدتها حدوث هذا الأمر بنفسها،

شعرت بأن السعادة الممزوجة بالحزن تغمرها مما جعل الدموع تترقرق في عينيها.

ومن جديد، تستذكر ناوسيكا أيام طفولتها، لتقودنا إلى أكثر مشاهد الفيلم غرابة. يظهر لنا عبر اللقطات التي تصنع ضوءًا ذهبيًا غريبًا، ترافقه أغنية أطفال غريبة بنفس القدر تتكون فقط من مقطع واحد متكرر «لا لا لا» تظهر ناوسيكا في هذه الرؤية الشبيهة بالحلم كفتاة تبلغ من العمر حوالي خمس أو ست سنوات تلعب في حقل ذهبي تتلاعب به الريح. يقطع صوت ذكر بالغ لحظة الهدوء تلك، وتتعرف على والدها ووالدتها على رأس مجموعة من الرجال الذين يشبهون المحاربين. يأخذ أولئك الأشخاص البالغون ناوسيكا المحتجة إلى الشجرة العملاقة المورقة التي لمحناها في بداية المشهد، ونكتشف أن الشجرة تخفي حشرة أوهمو صغيرة جدًا. تحاول ناوسيكا على الفور الاعتناء بتلك الحشرة، لكن والدها يخاطبها بنفس الوتيرة قائلًا، «ليس من المفترض أن يعيش البشر والحشرات معًا». تنزل أيدي أولئك الأشخاص الكبار إلى الأسفل لتفلت الحشرة الصغيرة من قبضتها فيما تبدأ هي بالبكاء قائلة: «من فضلكم لا تؤذوها». تتراجع الكاميرا لتظهر الفتاة الصغيرة التي تركع بين الأعشاب، وجسدها منحن إلى الأرض لتأخذ شكل الحشرة التي كانت تحميها للتو.

يمكننا أن ننظر إلى هذه اللقطة الغريبة كمشهد أصلي يفسر علاقة ناوسيكا الناضجة الخاصة بالأوهمو. ولكن هناك آثارًا أوسع لها. يثير حزنها الطفولي على الحشرة، إذا ما أردنا الحديث بشكل موضوعي، حزنًا حادًا أكثر إثارة من تعاطف ناوسيكا مع الحشرات. وعلى النقيض من ذلك، فإن اللقطات العديدة لأيدي الأشخاص البالغين الوحشية التي تنزل إلى الأسفل - نحو ناوسيكا أو الأوهمو تشير إلى الاختلاف الهائل بين عالمها وعالم البالغين الذين يصرون على أن «البشر والحشرات لا يمكنهم العيش معًا».

يستمر ميازاكي في استخدام وجهة نظر الطفل بشكل متكرر في أفلام لاحقة مثل جاري توتورو والمخطوفة وبونيو، لكن هذا المشهد المختصر قد يكون المثال الأكثر تأثيرًا في عمله الذي يتناول الفجوة القائمة بين الكبار والصغار. وقد يفسر أيضًا الشعور بالوحدة الذي يبدو أن وجود ناوسيكا

الفتاة البالغة هو من يعبّر عنه. على الرغم من تعاطفها مع الآخرين وفرحها المستمر، فإنها طوال الفيلم تبدو أسعد حينما تكون وحدها، سواء كانت ترقص مع قشرة عين حشرة الأوهمو أو تمشي بهدوء في أعماق غابة الموت فوكاي. في فترات الراحة القصيرة هذه، يبدو أن ناوسيكا تؤثر في الهوية المعقدة لميازاكي الذي صنعها، والذي لم يكن يريد في بعض الأحيان أن يكون قائدًا أو مسيحًا منقذاً بل شخصًا يقدر بلا ضجيج معنى الجمال الطبيعي.

إذا كان مشهد استرجاع الماضي ومشاهد التجول في غابة الموت فوكاي ذات طبيعة إحيائية أو حتى ذات جذور شنتوية (ديانة ظهرت وتطورت في اليابان–م). في إصرارها على اتصال البشر بالطبيعة، فمن الواضح أن مشاهد فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح الأخيرة لها بعد مسيحي. تضحي ناوسيكا بنفسها لوقف غزو حشرات الأوهمو الغاضبة من سرقة أحد أفرادها وتعذيبه. فهي تقدم جسدها قربانًا كتعويض عنه، لتقتلها الحشرات الغاضبة.

تقودنا تضحيتها بنفسها التي تشبه تضحية المسيح لنشاهد معجزة انبعاثها من الموت. تحيط حشرة الأوهمو بجسدها وترفعها إلى السماء، حيث تعيدها إلى الحياة لتسير عبر حقل من قرون استشعار الحشرات الذهبية. تشبه في ثوبها الأزرق، المحاط بخيوط ذهبية مموجة، شخصية المنقذ الذكر الذي تتنبأ بظهوره عرافة عمياء في بداية الفيلم. يستذكر هذا التلميح الأندروجيني (هو مزيج من الخصائص الذكورية والأنثوية في شكل غامض. يمكن التعبير عن الأندروجيني فيما يتعلق بالجنس البيولوجي أو الهوية الجنسية أو التعبير الجنساني أو الهوية الجنسية–م) الجانب الأندروجيني للآلهة البوذية كوان ين. (هي إلهة بوداسف في البوذية. هي مرتبطة بأفالوكيتسافارا في التقاليد الآسيوية الشرقية. وتعرف بكونها إلهة العطف والطيبة والرحمة وتلقب بالإلهة الرحيمة–م). حينها يردد أحد سكان الوادي قائلًا «إنها معجزة، معجزة!».

لكن «المعجزة» التي تحدث في نهاية الفيلم لم تكن من وحي الديانة المسيحية ولا البوذية ولكنها من وحي مذهب الإحيائية. بينما كان سكان الوادي يتطلعون إلى ناوسيكا بفرح (وهو ما كان يوحي به الرسم الذي ظهر

في مقدمة الفيلم)، يلاحظون أن الرياح قد عادت. نبدأ في المشاهد الأخيرة للفيلم ننظر إلى الريح كعامل يبث الحياة ووسيلة للرفعة والتسامي وهي ترفع ناوسيكا عاليًا في السماء، وهي تقود من جديد طائرتها الشراعية.

أصيب بعض النقاد بخيبة أمل من انتهاء الفيلم بتلك «المعجزة». وبمرور الوقت، تم انتقاد فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح على أنه يبالغ في التفاؤل، ونهايته مفبركة، وبطلته مثالية للغاية، ورؤيتها الأخلاقية تنتمي بشدة إلى المانوية (هي ديانة تنسب إلى ماني المولود في عام 216 م في بابل–م) أيضًا. في مقال ظهر بعد عدة سنوات عن الفيلم، وصف ناقد ياباني الفيلم بأنه نوع من «المهدئات» الميتافيزيقية، وشكل من أشكال الضمادة المسكنة التي نلصقها على أرواحنا للتخلص من آلامنا النفسية[19]

وقد اعترف ميازاكي نفسه بذلك قائلًا «لقد غرقت إلى رقبتي في المنطقة الدينية التي كنت أرغب دائمًا في تجنبها».[20] لكنه لم يشرح قط سبب اختياره دخول «المنطقة الدينية». ربما كان السبب هو أنه كان بحاجة ببساطة إلى «ربط أجزاء الفوروشيكي –قماش تغليف الهدايا–م– بعضها ببعض» وتقديم فيلم مكتمل للجمهور المتشوق.

إن رؤية المخرج لبعث ناوسيكا من الموت مثيرة للاهتمام إذا أخذناها في الاعتبار في سياق حياته الخاصة. توفيت والدة ميازاكي أثناء عمله في فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح. في مناقشة لاحقة لوفاة والدته، تحدث ميازاكي عن حرق الجثث، الذي يمارس على نطاق واسع في اليابان، وقال بشكل مفاجئ إلى حد ما إنه تمنى أن تكون والدته قد دفنت بدلاً من حرقها. وتخيل جمال النباتات التي تنمو من قبرها. حيث يقول «ثم تتفتح الأزهار فوق مساحة قبرها هكذا كنت أفكر»، «انظروا لقد تحولت أمي إلى واحدة من هذه الأزهار».[21] وربما ليس من قبيل المصادفة أن اللقطة الأخيرة في فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح ترتبط مباشرة بهذا الشكل من الولادة

19– انظر Tanaka, «Sanji ga munashiku hibiku Miyazki Hayao no taido¯ ga koko ni aru,» 124

20– انظر Miyazaki, Starting Point, 393. 21.

21– المصدر السابق ص 367.

الجديدة، رؤية لقناع التنفس (هل كان لناوسيكا؟) ينبثق بجوار نبات صغير في وسط الصحراء.

كان فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح هو فيلم الأنمي الثاني الذي رأيته على الإطلاق. كان الأول فيلم أكيرا للمخرج كاتسوهيرو أوتومو. ينبثق الفيلمان من العقد الممتد من الثمانينيات، وكلاهما يتميز برؤى لحياة ما بعد الكارثة لعالم من التكنولوجيا الخارجة عن السيطرة والغطرسة البشرية. كانا كلاهما فيلمين رائعين علّما بقية العالم رؤية أفلام الرسوم المتحركة اليابانية بمنظار جديد. أنا أقوم بتدريس فيلمي أكيرا وناوسيكا أميرة وادي الرياح، وقد صمد كل منهما أمام اختبار الزمن. لكن في رأيي، فإن فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح ذو رؤية أعمق ويدوم لفترة أطول. هذا لا يرجع فقط إلى الجمال المطلق للفيلم والطابع المميز لشخصية ناوسيكا نفسها، ولكن أيضًا إلى رؤيتها الراديكالية حقًا من أن النبات والفتاة والحشرة يستحقون أن يرثوا الأرض.

الفصل السادس

أيتام السماء

لابوتا: قلعة في السماء

رأيت مدينة تطفو في السماء... كانت كبيرة ورائعة... مزينة بالمباني السحرية... على قاعدة من الكريستال المضيء الذي لم أر مثله من قبل...

• دومينيك جيراردنا

بعد كل التحديات والعمل المكثف الذي رافق فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح، أراد ميازاكي أن يصنع نوعًا مختلفًا من الأفلام. مع تصاعد الضغوط من أجل تكملة الفيلم بجزء آخر، شارك ميازاكي في كتابة سيناريو الجزء الثاني المحتمل من الفيلم، لكن اندفاعه لم يرتفع إلى مستوى التحدي المتمثل في تحويل قصة المانغا الكئيبة للغاية والمعقدة إلى فيلم للرسوم المتحركة. كان يحلم بدلاً من ذلك بصنع فيلم عن قصة مغامرة صبي يعيش في قرون سابقة من شأنه أن يوفر «متعة» لمشاهديه. وقد نجح مع فيلم لابوتا: قلعة في السماء، الذي «ربما يكون أكثر الأفلام المسلية التي صنعها ميازاكي على الإطلاق»، وفقًا للناقد مانابو موراسي.[1]. وفي نفس الوقت، فإن الفيلم

1- انظر Murase, Miyazaki no fukami e, 82

عبارة عن رؤية حزينة ممزوجة بالفرح لليوتوبيا المفقودة. إن كون الفيلم يوتوبيا مبنية على استخدام سلاح مرعب لأمر يثير سخرية معقدة بشكل مدهش لدى الأطفال.

وحيث إن قصة الفيلم تدور أيضًا عن صبي وفتاة طيبَي القلب يقومان بعدة مغامرات، فيمكن القول إنه يشبه المسلسل التلفزيوني الأول والوحيد الذي أخرجه ميازاكي، وهو مسلسل كونان فتى المستقبل. في الواقع، كان العنوان الأصلي لـلفيلم هو الصبي الصغير بازو، كان بازو يعيش في بلد تشبه مناظره الطبيعية تلك الموجودة في ويلز، عاش هذا الصبي بلا أبوين، وكان يعمل في منجم للفحم ويقضي أوقات فراغه في صناعة منطاد. وكان يأمل أن يمكنه المنطاد من الوصول إلى لابوتا، وهي جزيرة غامضة تطفو في السماء تزينها قلعة وعدد من الحدائق، كان والده الطيار قد لمحها وهو يخترق الغيوم في إحدى الليالي التي كان يحلق فيها بطائرته وسط أجواء عاصفة. لم يصدق أحد روايته، لذلك كان بازو يحلم بإيجاد الدليل لإثبات صحة ما قاله والده من خلال اكتشاف الجزيرة بنفسه. بالطبع ينجح في سعيه، وفي الثلث الأخير للفيلم، يكتشف هو ورفيقة مغامراته، الفتاة اليتيمة الصغيرة شيتا، في جزيرة لابوتا أعجوبة تكنولوجية فريدة من نوعها تمثل تجسيد حلم ذلك المغامر وفي نفس الوقت تقدم مثالًا محزنًا على العلاقة المعقدة التي باتت تربط البشرية مع التكنولوجيا والطبيعة.

يظهر بازو في المشاهد الأولى من الفيلم وهو يعيش في منزل صغير بالقرب من قرية محلية ويساعد زملاءه في العمل في البحث عن الفحم في مناجم عميقة وباتت مستنزفة بشكل متزايد. كانت سعادته الرئيسية إلى جانب العمل في صنع منطاده هو النفخ بالبوق في كل صباح مع شروق الشمس، ودعوة مجموعة من الحمائم البيضاء التي تبدأ تدور من حوله قبل أن تتوجه إلى الجبال. يعتبر المشهد الذي صنعه ميازاكي للصبي الصغير وهو ينفخ ببوقه بينما تغمر الشمس الجبال بأشعتها الذهبية للحظات معينة صورة للجمال القائم بذاته الذي يبدو بالكاد معقولًا وفي نفس الوقت ساحرًا للغاية، ويمثل إحدى اللقطات الكلاسيكية الرائعة التي تميز عالم ميازاكي.

وفي حين أن بازو كان صبيًا صغيرًا عاديًا لا يمتلك قدرات خاصة، فإن

شيتا البطلة الشابة في فيلم لابوتا، هي بطلة شوجو غريبة لها صفات مشتركة مع لانا بطلة مسلسل كونان فتى المستقبل وناوسيكا بطلة فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح وكلاريس بطلة فيلم قلعة كاليوسترو كانت مثل ناوسيكا وكلاريس، من أصل أرستقراطي، وتكتشف أخيرًا أنها تنحدر من سلالة عائلة نبيلة في لابوتا. وهي مثل ناوسيكا، لها روابط مع السماء، لكن في هذه المرة من خلال قلادة سحرية تسمح لها بتحويل سقوطها الخطير من السماء إلى حركة لطيفة تجعلها تتمايل في الهواء.

ترتبط شيتا أيضًا خارج عمل ميازاكي الخاص بصفات مشتركة بشخصية تظهر في أفلام الأنيمي والمانغا باتت شعبيتها تتعاظم تعرف باسم «الصديقة السحرية»: وهي شابة تمتلك قدرات غريبة وسحرية مثل شخصية الأميرة لوم في المسلسل التلفزيوني أوريسي ياتسورا (هو مسلسل مانغا كوميدي ياباني بدأ عرضه في عام 1978-م) التي تظهر فجأة في حياة الشباب العاديين. دائمًا ما كانت هذه الصديقة السحرية ومن دون قصد تجلب الفوضى حين تستخدم قدراتها.

كانت شيتا في الثالثة عشرة أو نحو ذلك، وهي شبيه أصغر سنًا وغير مثيرة جنسيًا من شخصية الصديقة السحرية السالفة الذكر. كان النقاد اليابانيون يشيرون إلى بعض الإيحاءات «الجنسية» الكامنة في اللقطات التي تجمعها مع بازو، حين كان يغطيها بسترته أثناء نومها أو يضع ذراعه حولها عندما يكونان في طائرة صغيرة، لكن ميازاكي رفض وجود أي علاقة رومانسية صريحة بينهما. وكان يشعر بنفاد صبره من الصحفيين الذين استمروا في تكرار أسئلتهم حول سبب عدم جعلهما يتبادلان القبل أثناء اللحظة السعيدة لوصولهما إلى لابوتا وكان جوابه: «لا، لن أجعلهما يقبلان بعضهما بعضًا. مثل هذا المشهد مثال على التأثير السيئ لأفلام هوليوود. لو كان الفيلم من إنتاجهم لكانت العلاقة مختلفة».(2)

كانت علاقة شيتا مع بازو في الفيلم علاقة زمالة مع رفيق لها في المغامرة

2- انظر مقابلة أجراها يوشي شيبويا، مذكورة في كتاب، Miyazaki Kaze no kaeru basho، 291. المرجع نفسه، 290.

لأجل أن تكون مناسبة لفيلم عائلي. يقلب دخولها إلى عالم بازو حياته رأساً على عقب. في أول ظهور لها في الفيلم نرى شيتا مسجونة في مركبة فضائية عملاقة، وهي واحدة من العديد من الطائرات المميزة التي يعرضها الفيلم. فقد تم اختطافها من قبل زمرة من العسكريين الأشرار يقودهم رجل غامض يدعى موسكا، لكننا نراها في مقدمة الفيلم تهرب من كل من أولئك العسكريين وعصابة من قراصنة الجو. وكانت تحميها قلادة كانت تضعها في رقبتها، فتسقط بلطف من السماء إلى ذراعي بازو الذي أصابه الذهول عندما رآها. تمزج مشاهد المطاردة التي تلي ذلك المقطع بين السحر والرؤية المستوحاة من قصص الخيال العلمي التي تتناول نهاية العالم والتي تتضمن، كما هو الحال في مسلسل كونان، قوى غامضة ورجلًا شريرًا يحاول استخدام قوة هائلة للغاية.

على عكس البيئة المائية التي كانت تدور فيها أحداث مسلسل كونان فتى المستقبل وأجواء ما بعد نهاية العالم. فإن العالم الذي كانت تعيش فيه شيتا مع بازو كان شبيهًا صاخبًا للأجواء التي كانت تعيشها أوروبا في القرن التاسع عشر. كان تراث لابوتا الثقافي أوروبيًا بشكل لافت للنظر. إن المفهوم السينمائي لتصوير «قلعة في السماء» مأخوذ من الوصف الذي كان سائدًا في أوروبا في العصور الوسطى لما يسمى بالفاتا مورغانا fata morgana، وهي ظاهرة سراب جوية تبدو فيها البنايات مرفوعة فوق الأفق. وكما تشير الصور المزفقة بهذا الفصل، فإن هذه الظاهرة ولدت شعورًا بالدهشة والرهبة على حد سواء..

وكما ألهمت الأعمال الأدبية الإنجليزية القديمة ميازاكي. فإنه استمد تخيله لجزيرة في السماء مدعومة بالتكنولوجيا وتسمى لابوتا من الكتاب الساخر للمؤلف جوناثان سويفت رحلات غيلفر، الذي قرأه ميازاكي عندما كان طفلاً. بينما يزعم المخرج أنه بالكاد كان يتذكر القصة واضطر لأن يستعين بزوجته للبحث عنها في الموسوعة، فإن عملي سويفت وميازاكي يشتركان في رؤية مختلطة للتكنولوجيا أثمرت موضوعة قلعة لابوتا التي تطوف في السماء.

ومع ذلك وتجنبًا للتعرض للهجاء، يجمع فيلم لابوتا للمخرج ميازاكي

بين الإثارة التي تضمنتها الأعمال الكلاسيكية والمغامرات في القرن التاسع عشر مثل الرواية الأثيرة إلى قلب ميازاكي جزيرة الكنز للكاتب الإسكتلندي روبرت لويس ستيفنسون، ونموذج الانبهار الحماسي الذي يمثله أحد كتابه المفضلين في مجال العلوم، كاتب الخيال الفرنسي جول فيرن.[3] وكما يحدث في جزيرة الكنز، فإن فيلم لابوتا يجذب جمهوره بتناوله حكاية بطل شجاع يتيم، وتقديمه لمشاهد مطاردة مثيرة، وعصابة من القراصنة، وشخصية غير معتادة في أعمال ميازاكي، وهو الوغد الشرير الذي لم يشعر بالندم قط طوال مجريات الفيلم. كانت العناصر المستوحاة من الكاتب جول فيرن أكثر خصوصية، حيث تعبر عما يمكن أن نسميه الآن جمالية بصرية «steampunk» (هو أحد الأنواع الفرعية من الخيال العلمي الذي يتضمن التكنولوجيا والتصميمات الجمالية المستوحاة من الآلات الصناعية التي تعمل بالبخار في القرن التاسع عشر-م). وهو نوع من الخيال العلمي كان سائدًا في الماضي يتخيل زمنًا، كما قال المخرج، كانت «الآلات الميكانيكية فيه لا تزال شيئًا ممتعًا».[4] يتميز الفيلم بوجود مجموعة ممتعة من الآلات الغريبة الأطوار. كان من بينها طائرة أورنيثوبتر، وهي طائرة صغيرة مميزة تبدو كأنها دراجة نارية تشبه الدبور، حيث كان ميازاكي معجب بها كثيرًا وبذل الكثير من الجهد في رسمها، والطائرة العسكرية العملاقة الشريرة المسماة جالوت. أما الشيء الأكثر إثارة للإعجاب فقد كان «الآلة» التي تطوف في السماء التي تمثل قلعة لابوتا نفسها، والتي تشتمل على تكنولوجيا سحرية ومستقبلية في نفس الوقت، مع وجود سر مخفي في مركزها، يشير إلى أن هذه التكنولوجيا الفائقة تمثل سلاحًا مدمرًا.

وبنفس القدر منحت المناظر الخلفية للفيلم أهمية للريف في ويلز، حيث كان لمناظره الطبيعية والناس فيه تأثير عميق في الفيلم. بعد أن نجح ميازاكي في التملص ببراعة من صنع الجزء الثاني من فيلم ناوسيكا أميرة

3- في عام 1971، تعاون ميازاكي في إصدار فيلم رسوم متحركة لرواية ستيفنسون، يسمى جزيرة الكنز الحيوانية، للمقارنة بين ميازاكي وستيفنسون راجع كتاب Napier, Where Shall We Adventure.

4- مقتبس عن ميازاكي في كتاب، Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 86. 5، 86...

وادي الرياح، قام بتحديد موقع أحداث فيلم لابوتا في ويلز. وبسبب انشغال تاكاهاتا وسوزوكي بالتخطيط لبناء استوديو جديد، فقد سافر وحده، وهي تجربة كان لها تأثير عميق فيه جماليًا وسياسيًا. على الرغم من كون ويلز جزءًا من بريطانيا العظمى، فإنها لا تزال فخورة بهويتها السلتية ما قبل الأنجلو ساكسونية. (السلتية مجموعة من سكان أوروبا تستخدم اللغة السلتية التي كانت اللغة المهيمنة على أوروبا، من إيرلندا حتى البرتغال وشمال إيطاليا وسلوفاكيا في القرون السابقة للميلاد-م) لطالما كان ميازاكي مفتونًا بعلاقة القبائل السلتية مع الطبيعة، حيث وجد فيها نظيرًا أوروبيًا لتقاليد ديانة الشنتو اليابانية (هي أقدم ديانة ظهرت في اليابان. لم تعرف ديانة الشنتو - التي تركت أثرًا بالغًا في التفكير الياباني - طريقها إلى الانتشار على غرار الديانات الأخرى.-م).

عندما وصل ميازاكي إلى ويلز في أواخر ربيع عام 1985، كان مسحورًا بالجمال الغريب لريف ويلز، المرصع بقلاع العصور الوسطى الهائلة التي تقف عاليًا فوق البحر. وانغمس في رؤية المناظر الطبيعية الجبلية، كما لفتت انتباه ميازاكي أكوام الخبث العملاقة، التي يثير منظرها القلق وتعيد ذكريات الماضي التي تمثل المخلفات الناتجة عن قرون من العمل في مناجم استخراج الفحم.

أزعجت نضالات عمال المناجم بشكل خاص ميازاكي. كان قد مر شهران فقط منذ نهاية الإضراب الذي كان من أكثر الإضرابات شدة وصخبًا في تاريخ صناعة تعدين الفحم في بريطانيا. وبسبب غضبهم من خطة رئيسة الوزراء مارجريت تاتشر لإغلاق مناجم الفحم، شارك عمال المناجم في جميع أنحاء المملكة المتحدة في إضرابات العمل الضخمة التي كانت تتحول أحيانًا إلى أعمال عنف. وقع بعض من أكثر تلك الأعمال وحشية في جنوب ويلز، حيث سافر ميازاكي. ترك فشل الإضرابات خيبة أمل مريرة تمثلت في المباني الفارغة والمعنويات المحطمة، وقد تأثر المخرج بها بشدة.

تكهن سيجي كانو بأن عمال المناجم في ويلز أعادوا ذكريات صراعات نقابة العمال مع إدارة استوديو توي خلال فترة عمل ميازاكي فيه، ونقل عن

ميازاكي قوله إنه «شعر بإحساس بالتضامن مع عمال المناجم».[5] بدت تلك الفترة بعيدة جدًا حين شهدت اليابان في الثمانينيات عصرها العظيم من النمو الاقتصادي والازدهار. كان توق ميازاكي إلى أسلوب حياة أبسط وغير مادي واضحًا في جعله عمال المناجم يشكلون طاقم الممثلين في فيلم لابوتا، وبشكل أكثر من الناحية الميتافيزيقية، في إصراره على صنع فيلم يروي قصة مغامرات ليست بالساخرة ولا العدمية. كان القرويون الذين يساندون ويحمون شيتا وبازو من القراصنة وأفراد الجيش على حد سواء هم من الفقراء ذوي الملامح القاسية والأيدي الخشنة ولكنهم كانوا متحمسين لمحاولة توفير الأمان لشيتا وبازو.

كان الفيلم هو الأول من إنتاج استوديو ميازاكي وتاكاهاتا الجديد، استوديو جيبلي. سمح النجاح المالي الذي حققه فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح للمخرجين بترك العمل في استوديو توب كرافت. في 15 حزيران 1985، بعد عام تقريبًا من العرض الأول لفيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح، فتح مشروعهما الجديد أبوابه في أول مبنى مستأجر في كيشيجو جي، وهو حي في العاصمة طوكيو. يعود اسمه إلى رياح دافئة تهب من الصحراء، وقد أصبح أيضًا اسم طائرة عسكرية إيطالية في الحرب العالمية الثانية، كانت مهمة استوديو جيبلي خلق «زوبعة» في صناعة الرسوم المتحركة اليابانية التي اعتبرها المؤسسون راكدة. كان توشيو سوزوكي، المحرر في مجلة أنيمج داعمًا رئيسيًا لفيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح، وكان له أيضًا دور مهم في تأسيس استوديو جيبلي. عملت شركة النشر توكوما التي يرأسها سوزوكي كغطاء مالي للاستوديو وظلت مرتبطة به طوال عقود عملها الثلاثة.

كانت تلك الثقة وذلك الدعم حاسمين. تميل معظم استوديوهات إنتاج الرسوم المتحركة اليابانية إلى الاعتماد على المسلسلات التلفزيونية والأفلام التي تظهر بين حين وآخر وتكون مستوحاة من أعمال موجودة أصلًا. كان ميازاكي وتاكاهاتا مصممين على تقديم أفلام أصلية عالية الجودة ومميزة تشتمل على مشاهد كثيفة ومعقدة وقصص وشخصيات ذات

5- المرجع نفسه ص 93

عمق نفسي حقيقي. أصر تاكاهاتا على أنه يجب ألا يبخلوا بأية نفقات على فيلم لابوتا. أسست لقطات الفيلم الفريدة وشخصياته الخيالية والالتزام بالتفاصيل، والأماكن الجذابة التي تجري فيها أحداث الفيلم معيارًا جديدًا لصناعة الرسوم المتحركة.

ومع ذلك فقد حصد فيلم لابوتا خيبة أمل في شباك التذاكر، إذ لم تبلغ إجمالي إيراداته سوى ثلثي ما حصل عليه فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح، الأمر الذي جعل ميازاكي يشعر بالذعر. وقد أرجع الفشل النسبي للفيلم إلى حقيقة أنه كان يتحدث عن «فتى لم تكن لديه قوى خارقة»، على غير العادة التي جرت في أفلام الخيال العلمي والفنتازيا النموذجية التي كانت تقدم أبطالًا خارقين، والفنتازيا.. كما أن فيلم لابوتا عانى أيضًا من حقيقة أنه لم يكن يستند إلى سلسلة أنيمي شهيرة أو قصص مانغا شعبية. على الرغم من أن أصالة الفيلم وتمسكه برؤية المخرج الفريدة تعد من بين نقاط قوته، فإن «ماركة ميازاكي» لم تكن قد تكونت بعد. وفشلت الإغراءات التي قدمت للجمهور من خلال التنسيق مع شركة لصنع العصير لإنتاج «عصير فواكه يحمل اسم لابوتا» في إقناع عامة الناس في الذهاب إلى دور السينما لمشاهدة عمل جديد لمخرج كان لا يزال غير معروف نسبيًا.[6]

كما أن الفيلم توجه إلى جمهور معين - وهم طلاب المرحلة المتوسطة وعائلاتهم، في وقت كان فيه صانعو أفلام الرسوم المتحركة اليابانيون يتوجهون في أغلب أفلامهم نحو المشاهدين الذكور ممن كانوا في سن المراهقة أو في أوائل العشرينيات من أعمارهم. فأبناء الجيل الذي سيُعرف باسم أوتاكو (أو «المهووسون بأعمال الرسوم المتحركة»، كما سيطلق عليهم الأمريكان فيما بعد)، «تخرجوا» على يد الأفلام التقليدية بل وحتى العاطفية، وكانوا يرغبون في مشاهدة أبطال مثيرين وأفلام تناقش قضاياهم بجرأة أكبر.

كان ميازاكي يكره هذا الاتجاه الجديد. وفي مقابلة أجريت معه قبل بضع

6- مقتبس من ميازاكي في المرجع السابق نفسه، 83. ناقش سوزوكي فشل استراتيجية التسويق هذه في كتاب Suzuki, Jiburi no nakamatachi,.22

سنوات من عرض فيلم لابوتا، دافع عن بطله الشاب كونان ضد الانتقادات الموجهة إليه بحجة أنه «يظهر مهذباً أكثر من اللازم» متسائلًا بحدة «إذا كنتم تريدون أن تشاهدوا» الشخصيات السيئة «أيها الحمقى؟». ومضى ينتقد ذلك النوع من «الشخصيات السيئة» التي يتحدث أصحابها بوقاحة مع كبار السن. أنهى ميازاكي انتقاده بعبارة غاضبة: «عندما أرى هذا النوع من الأشخاص، الذين يملكون صفات بغيضة للغاية أشعر كأنني أريد أن أحطم رؤوسهم».[7]

كان المخرج يؤمن بخلق شخصيات أطفال واقعية ومثيرة للاهتمام ولكنها أيضًا مؤدبة بشكل أساسي. وبدلاً من تقديم شخصيات لأطفال مرعبين و«قبيحي المنظر»، فقد قدم لنا بكل دقة أطفالًا قادرين على مواجهة المصائب بل حتى الكوارث وهم محافظون على موقفهم المرن والمتفائل.

لم يكن من قبيل المصادفة أن الأطفال الذين يظهرون في أفلام ميازاكي كانوا عادة يتامى، أو على الأقل منفصلين عن آبائهم. وقد أشار ميازاكي أثناء حديثه عن مصادر الإلهام لفيلم لابوتا، إلى أن «أحد العناصر الأساسية في معظم أدب الأطفال الكلاسيكي هو أن الأطفال في تلك القصص يعتمدون على أنفسهم بالفعل».[8] تمتد شخصيات الأطفال الذين يعتمدون على أنفسهم من الأيتام في روايات القرن التاسع عشر مثل ديفيد بلفور في رواية المخطوف (وهي رواية مغامرة تاريخية بقلم الكاتب الإسكتلندي روبرت لويس ستيفنسون–م) وجين في رواية جين آير وانتهاء بشخصية الساحر الشاب في سلسلة روايات هاري بوتر. تسمح تقاليد العمل الأدبي بمنح مزيد من الحرية إلى بطل الرواية الطفل مما يضيف المزيد من الدراما والتأثير إلى العمل الفني ككل.

ربما كان لدى ميازاكي أسباب أعمق لإصراره على استقلال شخصية الأطفال ومرونتهم. إن التعبير عن مخاوفه الداخلية بشأن والديه يصبح واضحًا في مقابلة له في عام 1982، تحمل عنوانًا مميزًا هو «نقطة انطلاقي»، حيث نراه يعود إلى الفيلم الذي هز مشاعره عندما كان مراهقًا، وهو فيلم

7- انظر Miyazaki, Starting Point, 295, 296

8- المصدر السابق ص341

باندا والثعبان الأبيض. «عندما رأيت فيلم باندا والثعبان الأبيض كان الأمر كما لو أنني اكتشفت على حين غرة شيئًا مهمًا. فقد أدركت أنني يجب أن أصور طيبة وصدق الأطفال في أعمالي. لكن الوالدين كانا هما من يحاولان القضاء على نقائهم وطيبتهم لذلك كنت أجعلهم أيتاماً».(9)

بسبب حرمانهم من الوالدين و«تأثيرهما»، يضطر بازو وشيتا إلى أن يصبحا مستقلَّين، والارتقاء إلى مستوى أبطال ميازاكي المثاليين. فيتعلمان طوال الفيلم الاعتماد بعضهما على بعض، ومن خلال الاحترام والثقة المتبادلين ينتهي بهما الأمر إلى إنقاذ بعضهما بعضًا، ولكن في ذروة الفيلم، ينقذان العالم من حولهما. إنهما ينقذان العالم من مكائد تدمير العالم التي كان يخطط لها موسكا، الذي يتبين أنه ابن عم شيتا الشرير الأكبر سنًا. يشبه موسكا شخصيات الذكور الأكبر سنًا الخبيثة مثل ريبيكا في مسلسل كونان فتى المستقبل والكونت في فيلم قلعة كاليوسترو ولكنه أكثر خطورة لأنه ينوي استخدام القوة التكنولوجية الموجودة في قلعة لابوتا للسيطرة على العالم.

يظهر لنا ميازاكي الشخصيات الأكبر سنًا بشكل واضح بمظهر الوالدين «الطيبين». كما نرى ذلك في شخصية دولا، المرأة الضخمة ذات الشعر الأحمر التي لا تمثل الأم فقط، بل هي أيضًا زعيمة عائلة قراصنة الجو الذين نراهم منذ بداية الفيلم يطاردون شيتا في محاولة لسرقة قلادتها السحرية. دولا مخلوق رائع بحد ذاتها، فهي ليست امرأة مسنة نشطة وممتلئة بالحيوية، وعدوانية وماكرة، فحسب ولكنها تتمتع أيضًا بصفات الأمومة، تستعيد الصورة النمطية لقراصنة القرن التاسع عشر الذين كانوا يقومون بأعمال السلب والنهب. يصورها ميازاكي في البداية على أنها ذات شخصية عدوانية مشاكسة تقوم بكل ما في وسعها لتستولي على كنز لابوتا، كانت على ما يبدو على استعداد «للقضاء على نقاء وطيبة» بازو وشيتا بطلي الفيلم. ومع ذلك، وفي تطور لافت، تكشف عن شخصية مختلفة تمامًا، حين توبخ بازو لتخليه عن شيتا في لحظة عصبية، بطريقة أبوية بعيدة عن طباع القراصنة. بعد أن

9- المصدر السابق ص50

أنقذ بازو شيتا، احتضنتهما دولا فعليًا. وجعلتهما يعملان على متن منطاد عائلتها، كما أنها أعطتهما طائرة صغيرة، هي «الأورنيثوبتر»، حتى يتمكنا من السفر إلى لابوتا.

تعتبر شخصية دولا على نطاق واسع بمنزلة تحية محبة لوالدة ميازاكي، يوشيكو، التي توفيت أثناء إخراجه فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح. وفي حين أن ناوسيكا ذات الشخصية الفضولية والمستقيمة أخلاقيًا تشترك أيضًا في عدة صفات مع شخصية يوشيكو والدة ميازاكي، فإن شخصية دولا التي تتدخل في كل شيء وحيويتها تتوافقان بوضوح مع الذكريات التي يحملها ميازاكي عن أمه عندما كان طفلًا. يتساءل شيرو شقيق ميازاكي الأصغر عما إذا كان فيلم لابوتا في أحد جوانبه بمنزلة تحية وداع مرتبكة ولكن لا يعوزها الحماس لوالدتهما التي كانت قد توفيت منذ فترة قريبة.[10] في نهاية الفيلم نرى دولا وأولادها ذوي الأجسام الضخمة يجلسون وسط عربات ماكنتهم الطائرة، ويرحبون بشيتا وبازو كأنهما فردان من عائلتهم عادا إليها بعد أن كانا في أمس الحاجة إليها.

مع ظهور أشرطة الفيديو ثم تلتها أقراص الدي في دي DVD. استطاع فيلم لابوتا أن يحقق أخيرًا عائدات فاقت نفقات الفيلم وهو يعتبر الآن فيلمًا ناجحًا للغاية للأطفال. لكن فيلم لابوتا عمل أكثر منه فيلمًا للأطفال. بمرور الوقت، بدأ العديد من النقاد الإشادة به واعتبروه تحفة فريدة من نوعها. في المقطع النهائي للفيلم يصبح الفيلم مدافعًا نشيطًا عن البيئة، ويطرح على طاولة البحث وبوسائل غير متوقعة أعمق وأهم الأسئلة المعاصرة المتعلقة بكيفية تعامل البشرية مع التكنولوجيا والطبيعة. يبدو أن فيلم لابوتا يترك هذه الأسئلة مفتوحة. ويظهر في نهايته مشهد القلعة الساطعة المترسخة في الجذور الخضراء ولكنها تبتعد بعيدًا في السماء المفتوحة، ويتركها بازو وشيتا وعائلة القراصنة وراءهم في الفضاء الخالي.

ينتهي فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح بتأكيد الترابط بين البشر وعالم الطبيعة. أما منظر القلعة في فيلم لابوتا وهي تسبح في السماء فيمزج بين

10- مقتبس عن ميازاكي في كتاب Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 8

روايات الخيال العلمي والفنتازيا ليتساءل عما إذا كانت البشرية تستحق أن تكون جزءًا من العالم. وهو يقدم نظرة مقلقة للبشر كأيتام منفيين من مكان يمكن أن يكون وطنًا طوباويًا. وكما قال كانو، «كان قدر الفيلم أن يكون فيلمًا خياليًا مدعومًا بواقعية مريرة وحساسية معاصرة».[11]

إن قدرة ميازاكي على المزج بين الخيال الممتلئ بالحماس، والواقعية التي يمتزج فيها الحزن بالفرح، ورؤية الخيال العلمي لنهاية العالم بكل سلاسة، هو أمر يستحق الدراسة عن كثب. كانت إحدى الأدوات الرئيسية التي استخدمها ميازاكي هي فكرة بحث البطل عن المغامرة. كان هدف البحث الواضح في الفيلم هو إيجاد قلعة لابوتا، لكن لابوتا تعني أشياء مختلفة لشخصيات مختلفة. فموسكا وجيشه يرون في لابوتا مصدرًا محتملًا لطاقة متعاظمة، على الرغم من أن موسكا، وهو سليل سكان لابوتا الأصليين، لديه أيضًا صلات عائلية قوية. أما قراصنة الجو فيرون في لابوتا هدفًا للنهب، كما أنهم مهتمون في البداية بالحصول على قلادة شيتا السحرية، التي تكمن قوتها في مساعدة شيتا على الطيران وتمثل نسخة مصغرة من البلورة الهائلة التي تمكن لابوتا من التحليق. كان يجمع شيتا وبازو ارتباط عاطفي أعمق. وكانت لابوتا بالنسبة لهما رابطًا يجمعهما بالأسرة والوطن. فبالنسبة لبازو، كانت فرصة لإثبات صحة ما ذكره والده الطيار القتيل، الذي ترك صورة للجزيرة يمكن بالكاد أن يلمحها المرء عبر الغيوم. أما بالنسبة لشيتا، فإن لابوتا هي موطن أجدادها، وهي مرتبطة جسديًا بمصدر طاقتها من خلال قلادتها.

لا يخيب أمل الفيلم فيتم العثور في نهايته على المكان الذي كان يبحث عليه أبطاله. نشاهد في الثلث الأخير المثير من الفيلم، بازو وشيتا يحلقان وسط العاصفة لاكتشاف قلعة لابوتا التي كانت تلوح أمامهما. ونراهما يقومان بإنزال طائرتهما في الحدائق الواقعة خارج القلعة، ثم تجتاحهما عاصفة من الفرح عند الانتهاء من مهمتهما. وكما حدث مع زيارة ناوسيكا إلى غابة الموت فوكاي، فإنهما لا يخافان من عالم مختلف تمامًا عما كانا

11- انظر المصدر السابق ص107

يعرفانه سابقًا، وهما يتقدمان بحماس لاستكشاف حدائق الزمرد الخضراء المحيطة بالقلعة، وحين يعثران في النهاية، على متاهة القلعة الداخلية.

يرافقهما في رحلتهما عبر الجزيرة المجاورة روبوت عملاق يبدو غريب الأطوار إلى حد ما ويقترب منهما أولاً بطريقة تبدو مخيفة. ومع ذلك، اتضح أن الروبوت مهتم ببعض البيض الصغير في عش الطائر الذي حطمت آلتهما الطائرة الجزء العلوي منه. سرعان ما يشعر الشابان بالراحة مع الروبوت. وفي وقت لاحق يأخذهما الروبوت إلى معلم حجري بارز، ربما كان نصبًا تذكاريًا للابوتا نفسه، حيث يضع عليه زهرة وردية صغيرة.

يقدم لنا فيلم لابوتا من خلال مناظر حدائقه الرائعة الجمال، والهندسة المعمارية الرشيقة، والروبوت اللطيف المرتبط بتفاصيل العالم الطبيعي، رؤية كلاسيكية تقريبًا لليوتوبيا المفقودة، ويضيف الروبوت الودود لمسة ساحرة للعنصر اليوتوبي التقليدي المتقدم تقنيًا. وبينما يستكشف بازو وشيتا الممرات الصامتة في قلعة لابوتا، يتكون لدى الجمهور سبب للاعتقاد بأن الأشخاص المختفين الذين بنوا لابوتا يجب أن يكونوا من عرق عطوف ومتطور ولطيف.

وباعتباره آخر مثال ملموس على عرق لابوتا، يبدو الروبوت نفسه التجسيد المثالي لأفضل اندفاع طوباوي، وربما حتى لنموذج ثقافي تكنولوجي جديد، كما يقترح توماس لامار. مع وجهه الغريب والعين المشوهة قليلاً، يذكرنا بالأعمال التكعيبية المبكرة، أو الصور المرحة للرسام مارك شاغال، الذي كان ميازاكي معجبًا به كثيرًا. كما أن ما هو أكثر طوباوية بشكل صريح هو صلة قلعة لابوتا مع الحيوانات. وكما يشير أنتوني ليوي، فإننا غالبًا ما نراها مزدحمة بالحيوانات الثرثارة، مما يشير إلى نوع من أفكار القديس فرانسيس الأسيزي (قديس فرنسي 1181–1226 كان يدعو إلى المحبة بين الناس أجمع، وكان يحترم الحيوانات والنباتات وكان يحث على الرفق بها وكان يناديها بالإخوة–م).[12]

وهذا الروبوت يذكرنا بروبوت فيلم وول – ي (هو فيلم رسوم متحركة

12- انظر Lamarre, The Anime Machine, 95. Lioi, " The City Ascends

أمريكي من نوع الخيال العلمي صَدر في 2008 من قبل استديوهات بيكسار-م) رغم أنه أكبر وأكثر قوة، ذلك الروبوت الصغير الذي أصبح نجم التحفة السينمائية التي أنتجتها استديوهات بيكسار للرسوم المتحركة عام 2008 والتي تتناول أيضًا أحداث ما بعد نهاية العالم. نظرًا لأن العاملين في استديوهات بيكسار معروفون بأنهم من مريدي ميازاكي، يبدو من المعقول أن نفترض أن حب وول - ي للبيئة وحمايتها من الآثار التي خلفتها الحضارة البشرية قد تكون لهما جذور في الروبوت الذي ظهر في فيلم لابوتا.(13)

نحن نجد في إخلاص الروبوت لكل من المدينة والطبيعة، مزيجًا مثاليًا بين التكنولوجيا والطبيعة. يصف ليوي هذا الأمر بأنه «غير مسبوق: فمدينة [لابوتا] باتت مكانًا أصبح فيه الذكاء الاصطناعي صديق البيئة وحارسها».(14) العنصر المقلق هو غياب البشر عن هذا الأمر. تبدو لابوتا مكانًا ميتًا. يبدو أن شيتا وبازو في البداية على الأقل يضخان عنصرًا بشريًا جديدًا، كما أن علاقتهما الواضحة بالروبوت (التي قبلها عن طيب خاطر الجمهور الياباني الذي تربى على مشاهدة سلسلة أفلام الرسوم المتحركة المخصصة للروبوتات العملاقة) تعني مستقبلًا أن التكنولوجيا والإنسان والطبيعة يمكن أن يتحدوا في النهاية بسلاسة وفعالية.

كما أن فيلم لابوتا يشير إلى الماضي وفكرة الحنين إلى الوطن. وصف توم مويلان الدافع الطوباوي للفيلم بأنه «تركيز على السعي إلى ما تم قمعه أو إنكاره، وهو الوطن، حيث يؤدي الإحساس بوجود الوطن إلى الشعور بالسعادة والرضا».(15) تجسدت فكرة البحث عن شيء مفقود التي شكلت موضوع الفيلم في تحفتين فنيتين عرضهما الفيلم. كانت الأولى صورة لابوتا، التي التقطها والد بازو.

13- في حين أن فيلم وول - ي كان من إخراج أندرو ستانتون، فإن جون لاسيتر، رئيس استوديوهات بيكسار، هو من أشد المعجبين بلعبة لابوتا. في مقابلة أجريت معه في اليابان عام 2016، وصف كيف «سحرته» «الجاذبية الاستثنائية» للفيلم. انظر مقابلة مع لاسيتر، ص 30.

14- انظر Lioi, " The City Ascends

15- انظر Moylan, Demand the Impossible, 34

أما الثانية فهي قلادة شيتا. وهي تذكار رمزي للجزيرة العائمة وعائلتها، وهي قلادة مصنوعة من معدن قوي موجود فقط في لابوتا. كانت القلادة، التي ورثتها من والدتها التي ورثتها من جدتها، تمنح شيتا قدرات استثنائية. وكانت تحميها وتعمل بشكل يتناسب مع كونها قطعة أثرية تعود إلى الأهل والوطن، بمنزلة نقطة تواصل مع الماضي الضائع. وعلى عكس ما يحدث مع حجر الكريبتون في أفلام سوبرمان، يزيد معدن القلادة من قوتها مع اقترابها من مصدرها.

بازو وشيتا هما يتيمان ومنفيان يبحثان عن الوطن وينخرطان في مغامرة. في البداية، تبدو لابوتا كأنها وطن محتمل بالنسبة لهما، فهي مدينة ذات حديقة ساحرة حيث يمكنهما في المستقبل الاستمتاع بلعب دور يشابه دور آدم وحواء. لكن ميازاكي لا يسمح لا للجمهور أو لبطلي الفيلم بالعيش طويلًا في عالم الأحلام هذا. بعد وقت قصير من وصول البطلين إلى لابوتا، يتم غزوها من قبل قوى شريرة أو على الأقل جشعة وهي: عائلة القراصنة وقوات الجيش بقيادة موسكا المجنون.

يكتشف شيتا وبازو في لحظات ذروة الفيلم سر لابوتا، أن جوهرها هو في الواقع سلاح عملاق، ينوي موسكا استخدامه لغزو الأرض. يسرق موسكا قلادة شيتا، وينشّط آلة الحرب في لابوتا، ويدمر العديد من جنوده في هذه العملية ويطلق العنان لجحافل من الروبوتات العملاقة اللطيفة. وأخيرًا، يتسبب في حدوث عدد من الانفجارات لمحطات الطاقة التي تتساقط على الأرض في شكل سحابة فطر ملونة بألوان قوس قزح. وباستذكار أمثلة الدمار المذكورة في الكتاب المقدس مثل سدوم وعمورة (مجموعة من القرى التي خسفها الله بسبب ما كان يقترفه أهلها من مفاسد-م)، واستذكار سهم إندرا، السلاح النهائي لرامايانا (سلاح خارق للطبيعة مذكور في الملحمة الشعرية الهندية القديمة الرامايانا المكتوبة بالسنسكريتية-م)، يبدو من المستحيل وقف هجوم موسكا.

في مواجهة سلطة الكبار المجنونة، يعهد ميازاكي لبطليه بمهمة الإنقاذ. يتحمل شيتا وبازو مسؤولية الكبار. لقد قررا أن هناك بالفعل طريقة واحدة لوقف موسكا، من خلال اللجوء إلى «تعويذة التدمير» التي تعلمتها شيتا من

جدتها. ولم تؤثر على قرارهما حقيقة أن «تعويذة التدمير» هذه ستدمرهما أيضًا بشكل شبه مؤكد. وهم يمسكان بعضهما بيديّ بعض، يتلوان التعويذة في آن واحد. يصاب موسكا بالعمى، وتتفكك مدينة لابوتا.[16]

وبينما ينظر بازو وشيتا من حولهما في ذهول، تبدأ الأساسات الضخمة التي تربط أجزاء لابوتا معًا في تمزيق المدينة. تنبثق أقواس القلعة وأبراجها وكتل البناء وتتساقط في السماء لتكشف عن قلب لابوتا النقي، وهي شجرة ضخمة تدور جذورها الواقية حول بلورة القلعة وتسمح لشيتا وبازو بتسلقها ليصلا إلى بر الأمان واستعادة ماكينتهما الصغيرة.[17] ينتهي الفيلم بتلويح الاثنين بأيديهما في تحية وداع ودودة من السماء لدولا وعائلتها، الذين نجوا أيضًا من الدمار عازمين على نهب القلعة في يوم آخر. ثم نشاهد شيتا وبازو والقراصنة وهم في حالة من الرهبة بينما ترتفع القلعة الضخمة والجميلة المغطاة بالأشجار، التي أصبحت الآن غير مثقلة بالأسوار التي كانت تقيدها، عالياً في السماء وتختفي عن الأنظار.

يشير الناقد أنطوني ليوي في مقالة له عن فيلم لابوتا، إلى أن الجزيرة التي تعوم في السماء هي بمنزلة «يوتوبيا بيئية في حالة حرجة»، وهي يوتوبيا بيئية «تحتوي أيضًا على عنصر من المدينة الفاضلة بشكل صريح بحيث يصبح النقد الضمني لمسار اليوتوبيا صريحًا».[18] يبدو أن ليوي يشير من خلال ذلك إلى الأخطار الكامنة في الآمال الطوباوية، وهو أمر يمكن أن يجعل المرء يأمل من جيل ميازاكي، الذي يحمل ندوب الخرافات في زمن الحرب والتنازلات التي تطلبتها عملية التصنيع أن يشعر بالامتنان نحوه.

يمكننا أيضًا وصف فيلم لابوتا على أنه يوتوبيا شديدة التناقض. فهو

16- يعد عمى موسكا تلميحًا آخر إلى أن ميازاكي ربما كان لا يزال يستثمر قضايا الوالدين في فيلم لابوتا. يرتبط العمى من الناحية التحليلية بالإخصاء، كما يقترح فرويد في مناقشته للمسرحية اليونانية أوديب ملكًا. عن طريق العمى.

17- ووفقًا لكانو، فإن صورة الشجرة في لابوتا مستوحاة من نبات الباوباب في رواية الأمير الصغير للكاتب أنطوان دي سانت إكزوبيري، وهو عمل خيالي آخر يقدره ميازاكي. انظر Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 100

18- انظر Lioi, " The City Ascends

يظهر في البداية على أنه سيكشف لنا عالمًا في غاية الروعة، كما أنه يعود بنا إلى مناظر دمار الحضارات السالفة. تصبح القوة التي تربط شيتا بماضيها وتسمح لها بأن تعوم بخفة بين ذراعي بازو هي نفس القوة التي تطلق العنان للمحرقة النووية. تشير جزيرة لابوتا إلى الطاقة نفسها، وإن هي وقعت في الأيدي الخطأ، يمكن أن تستخدم للشر فقط.

يأخذ مفهوم الطاقة النووية الفيلم بعيدًا عن مجرد سرد لمغامرات الطفلين. وكما يشير ليوي، يمكن تفسير الفيلم أيضًا ليس على أنه «نقد للقوة الذرية الأمريكية وتدميرها لليابان فقط ولكن للاستخدام الياباني الإمبريالي للطبيعة وأرواحها لتبرير أفعال الإمبراطورية أيضًا».[19]

كان لخسارة اليابان في الحرب ذاكرة متأصلة بعمق عند جيل ميازاكي، لكن الفيلم يثير أيضًا شعورًا بالخسارة أكثر تعقيدًا وذا بعد عالمي. إن صورة جزيرة لابوتا المغرية ولكن المشوهة حرفياً التي تعوم في السماء، وتمتد جذورها تحتها، لا تثير الشعور بخسارة الآمال الطوباوية فقط ولكن بفقدان الوطن أيضًا. لقد شعرنا للحظة وجيزة فقط في مشهد سابق، عندما تعجب الأطفال من رؤية لابوتا، بأنه يمكن اعتبار التكنولوجيا الحديثة شيئًا يدعو إلى التفاؤل واستمرارية الحياة، وأن المدينة ترحب بالزوار من البشر، مما يوفر الأمل بحياة جديدة وأفضل. لكن اختفاء لابوتا النهائي يضع حداً لهذا الأمل.

لكن هذا الشعور باقتلاع الجذور والاغتراب، على الرغم من كونه عالميًا، قد يحمل قوة أكبر لليابانيين من جيل ميازاكي. ففي كل مكان من حولهم، تم تدمير البيئة الخضراء التي عاشوا ونشأوا معها، في البداية بسبب الحرب وبعد ذلك بواسطة الجرافات وناطحات السحاب وماكنات قلع الأشجار التي تطلبتها عمليات التنمية الحضرية الضخمة التي انتشرت في اليابان بعد الحرب. لم يعد هناك اتصال وثيق مع ماضيهم، فقد شعر اليابانيون بعد الحرب بشعور متزايد من اليتم الروحي الذي جعلهم غرباء عن تاريخهم.

من السهل رؤية العديد من التأثيرات الأوروبية في فيلم لابوتا، لكن

19- المصدر السابق

الصورة النهائية للقلعة العائمة تستحضر أيضًا الروح اليابانية في رثاء الأشياء، والحزن المتأصل في طبيعة الحياة القصيرة والسريعة. يذكرني ذلك بشكل أكثر تحديدًا بقصيدة حزينة من مجموعة شعرية ظهرت في القرن الثالث عشر تعرف باسم شين كوكينشو (وتعني حرفياً «المجموعة الجديدة من الأشعار القديمة والجديدة» هو ثامن سلسلة تتألف من 21 مجموعة من أشعار واكا الإمبراطورية اليابانية بدأت بتأليف كوكين واكاشو في عام 905. يعتبر شين كوكين واكاشو بالترافق مع مانيوشو وكوكينشو أحد أهم كتب شعر الإمبراطورية في تاريخ الأدب الياباني-م)

يتهاوى الجسر العائم

لحلم ليلة الربيع

ومن قمة الجبل

تغادر سحابة إلى السماء المفتوحة.

في حين أن صورة «الجسر العائم» تشير إلى الحب الرومانسي، فإن الرؤية الشاملة للقصيدة تلخص صورة الجمال الهش المتأصل الذي «ينتهي به المطاف في السماء المفتوحة».

يقدم الفيلم إمكانية أخيرة لتحقق الطوباوية في صورة بازو وشيتا، وأصدقائهما من قراصنة الجو وهم يتمايلون في السماء. في مشهد سابق، نرى أن بازو يحظى بدعم أصدقائه من عمال المناجم، الذين، بغض النظر عن مشاكلهم الاقتصادية الخاصة، يقفون إلى جانبه في قتاله ضد الغرباء. يوفر القراصنة وعمال المناجم إمكانية وجود مجموعة داعمة للفرد، وهي الصورة التي تصبح عنصرًا أساسيًا في عالم ميازاكي ومثالية يأمل المخرج في إنشائها بشكل ملموس في استوديو جيبلي. وتمتد هذه المجموعات الداعمة الطِوباوية في أفلامه من المجتمعات الريفية في ميناء الأمل في مسلسل كونان فتى المستقبل أو وادي الرياح في فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح، إلى عمال تاتارا غير المتجانسين لكن المحبوبين في فيلم الأميرة مونونوكي. كما أن مدينة لابوتا، بحدائقها الرائعة التي تديرها مخلوقات الذكاء الصناعي اللطيفة، تشير أيضًا إلى لمسات ميازاكي ولكنها في النهاية تنجرف إلى

السماء. تبقى إمكانية تجسيد اليوتوبيا الحقيقية لدى البشر، إذا تمكنوا فقط من التواصل بشكل مثمر مع العالم غير البشري وبعضهم مع بعض. وسيبين فيلم ميازاكي التالي، جاري توتورو، ذلك بشكل أكثر وضوحًا، ويعيد بطله إلى الوطن من مرتفعات لابوتا الرائعة ولكن غير المستدامة.

الفصل السابع

مظلات في الغابة المسكونة

تجاوز الصدمة الوطنية والشخصية في فيلم
جاري توتورو

المدينة الفاضلة هي المكان الذي يتوقف
فيه الزمن.

• هيكارو هوسوي

بعد أن أخرج ميازاكي ثلاثة أفلام كانت تدور أحداثها إما في أوروبا وإما في عالم ما بعد الكارثة، عاد إلى وطنه اليابان ليجعل منه المكان الذي تدور فيه أحداث فيلمه التالي والأكثر قربًا إليه، فيلم جاري توتورو الذي صدر عام 1988. كما أنه عاد إلى منزل طفولته والزمن الذي خيّم عليه مرض أمه وشعوره بالوحدة والعجز. يقوم المخرج في فيلم جاري توتورو بإعادة كتابة وتشكيل أحداث سنوات الطفولة، واستذكار أحلام فترة الشباب وكوابيسها لتقديم عالم سحري لأساليب الحماية والرعاية والمرونة.

أحب النقاد والجماهير في جميع أنحاء العالم الصور العاطفية الفاتنة لشخصيات الفيلم الجذابة. التي تبدأ مع اثنتين من الفتيات الصغيرات الواقعيات إلى حد كبير، وهما الأختان مي وساتسوكي، لتنتهي عند ما يعتبره الكثيرون أعظم إبداع خيالي لمخلوق شهده عالم ميازاكي، وهو توتورو شبح الغابة الكبيرة، المكسو بالفرو، والمحب للخير. من خلال مزج الفنتازيا والواقعية، يعمل الفيلم على موازنة الصور الخارقة للطبيعة-مثل

دوامات عفاريت السخام السوداء وشخصية «القط» الحافلة ذي الابتسامة العريضة–مع لحظات تبدو بريئة للجمال الطبيعي، مثل رؤية الحلزون يتسلق إحدى الأزهار ببطء شديد في ظهيرة أحد أيام الربيع.

على الرغم من الملاحظات النقدية المشجعة التي قوبل بها الفيلم، فإنه لم يحقق نجاحًا باهرًا فور إطلاقه لأول مرة. في خطوة غير عادية، قام الاستوديو بعرض فيلم جاري توتورو كجزء من مشروع عرض فيلمين مميزين إلى فيلم قبر اليراعات (1988) من إخراج إيزاو تاكاهاتا زميل ميازاكي في استوديو جيبلي وهو تحفة فنية حزينة للغاية حول طفلين في اليابان في زمن الحرب، وربما أدى الجمع بين فيلم جاري توتورو المفرح وفيلم قبر اليراعات المفجع إلى شعور الجمهور بالحيرة والتردد بينهما. لقد استغرق الأمر بضع سنوات حتى يحقق فيلم جاري توتورو انتشارًا في اليابان، لكنه أصبح نوعًا من الأفلام المميزة التي يشاهدها عدد كبير من الناس ويعيدون مشاهدتها مرة تلو الأخرى حتى يومنا هذا. في الواقع، فإن الفيلم في نهاية المطاف أصبح مصدر الإلهام لتأليف كتاب أكاديمي غزير بالبحوث حوله بعنوان مميز: إلى أولئك الذين شاهدوا فيلم جاري توتورو مئات المرات وما زالوا لا يملون من مشاهدته إلى الآن.[1]

ما هو ذلك الشيء الذي احتواه الفيلم وجذب كل هذا الحب الشديد والنجاح في اليابان وخارجها؟ يمكن للجمهور الاستمتاع بالفيلم كعمل خيالي مسلٍ، ولكنه يقدم أيضًا رؤية أوضح وربما أكثر تأثيرًا لأي من أنواع اليوتوبيا الريفية المقدمة في أي من أعمال ميازاكي. وهو يستكشف على مستوى أعمق قضايا مؤلمة مثل الفقدان والحزن والحاجة إلى التعافي أو التعويض. تنبع هذه المشكلات من طفولة ميازاكي وفقدانه لوالدته جزئيًا بسبب صراعها مع مرض السل ومن الخسائر الكبيرة التي ألحقتها الحداثة باليابان، وخاصة ريفها.

لكن ما يجعل فيلم جاري توتورو بارزًا جدًا ومؤثرًا، هو أن ميازاكي يحل هذه المشكلات من خلال الفنتازيا، مما يسمح للمشاهدين بمواجهة

1- انظر Hosoe, Hyakukai «Tonari no Totoro» o mite mo akinai hito no tame ni.

العواطف المختلفة من خلال مصفاة سحرية تغمر ما يحتويه من كآبة بإحساس بإمكانية الفرح والتعالي على الأحزان. إن هذا الجمع بين الظلام والضوء من خلال منظور الطفل هو ما يقوي رسالة الفيلم الأساسية. وفي حين أن فيلم جاري توتورو يعبر عن الفرح أكثر من الحزن، فإن قدرة المخرج على نسج المشاعر الصعبة خلال الفيلم هي ما يعطي رسالته المتفائلة بشكل عام ذلك التأثير والمحتوى على حد سواء.

تقع أحداث فيلم جاري توتورو في اليابان في خمسينيات القرن الماضي، واعتمدت مشاهد الغابات والمزارع فيه إلى حد كبير على حقيقة أن المخرج كان يسكن بجوار توكوروزاوا، وهي مدينة صغيرة تقع خارج طوكيو. وهكذا تشكل عالم مؤطر بالمكان والزمان على حد سواء، استحضر ذكريات عميقة لجمهوره الياباني.

يبدو أن الفيلم يجسد من نواح عديدة ما تصفه سفيتلانا بويم بـ«الحنين إلى الماضي»، وهو ما تفسره بأنه «يزرع فينا من اللقطة الأولى... شوقًا للمكان، ولكنه في الواقع... توق إلى زمن مختلف، وهو زمن طفولتنا». وتضيف أن «الحنين الشخصي يرغب في طمس التاريخ وتحويله إلى أساطير خاصة أو جماعية».[2] لكن ميازاكي لم يقم «بطمس» للتاريخ في الفيلم. تمثل المناظر الطبيعية المثالية في فيلم جاري توتورو ورؤيته لبراءة الطفولة محاولة لاستعادة تاريخ «أفضل» على المستوى الشخصي والثقافي. بينما عشق الأطفال روح الفكاهة في الفيلم ومشاهده المخيفة إلى حد ما ومخلوقاته الغريبة، فإن العديد من رواد السينما الأكبر سنًا، الذين يدركون بشكل متزايد الخسائر المؤلمة التي تسببت بها الحداثة في المجتمع المعاصر، كانوا يشاهدونه من خلال عدسة الحنين الذي يمتزج فيه الحزن بالفرح. في الواقع، كان نص العبارة الترويجية المكتوبة في ملصقات الفيلم هو «نحن نعيد إليك شيئًا نسيته».

ليس من قبيل المصادفة أن منظور الطفل هو في الواقع عنصر قوي في الفيلم، يستحضر اليوتوبيا «المنسية» من البراءة المفقودة والأصالة. لكن

2- انظر Boym, The Future of Nostalgia, 69, xiv

الفيلم يقدم أيضًا للعديد من المشاهدين اليابانيين ليس المجال «المنسي» للطفولة الفردية فقط، ولكن عالمًا مفقودًا من ثقافة وطنية سابقة أيضًا. ظهر فيلم جاري توتورو في عام 1988، عندما تمتعت اليابان بازدهار اقتصادي هائل أصبح يعرف باسم فترة الفقاعة الاقتصادية، وهي الفترة التي كانت سيارات بي إم دبليو تنتشر في الشوارع وسط مدينة طوكيو، وبدأ يرتدي فيها الشباب ملابس فاخرة ويحتسون الشمبانيا، ووصلت أسعار العقارات إلى ارتفاعات مذهلة. ومع ذلك تحت هذه المظاهر المادية الفاقعة، نشأ تيار مضاد لها يشعر بالقلق من مظاهر التدمير البيئي والتآكل الروحي اللذين كانا نتاج التوسع الاقتصادي والصناعي.

كان ميازاكي يشعر بالاشمئزاز من تجاوزات فترة الفقاعة. وعلى الرغم من أنه بدأ في تبني هويته الثقافية التقليدية، فإنه لم يجد الكثير من الأشياء الجيدة ليقولها عن اليابان المعاصرة. وبطريقة استفزازية بشكل نموذجي، أعلن المخرج في مقابلة معه عام 1989 أنه يكره «الاقتصاد الياباني» و«الشعب الياباني». وتابع بقوة أكبر من أي وقت مضى، «بالتأكيد لا يمكن أن يكون هناك أشخاص خارقون أكثر من اليابانيين. لم يكونوا قادرين على تجاوز شيطان التنمية الاقتصادية السريعة. ونتيجة لذلك، أصبح لدينا أكبر حالات فساد في العالم، وفقدان للمثل العليا، وعبادة للأشياء المادية».[3]

يبدو من المعقول أن نرى فيلم جاري توتورو كبديل لهذا «العالم الفاسد»، لكن ميازاكي أعلن أن «فيلم جاري توتورو ليس قطعة من الحنين إلى الماضي».[4] ومع ذلك، فإن جزءًا على الأقل من جاذبية الفيلم هو قدرته على الاستفادة من التوق الجماعي غير المكتمل لنقيض مجتمع الثمانينيات–مجتمع مقتصد وغير مادي يتميز بمجتمعات ريفية صغيرة حيث يدعم الجيران بعضهم بعضًا ويحترمون ويقدرون البيئة الطبيعية.

فيلم جاري توتورو هو أول الأفلام الرئيسية لميازاكي التي تدور أحداثها في اليابان، وهو تغيير مهم للمخرج. كنت قد ذكرت حادثة عثور المخرج

3- مقتبس عن ميازاكي في Hosoe, «Meisaku kansho Tonari no Totoro,» 86.

4- انظر Miyazaki, Starting Point, 355

مصادفة على الأعمال المميزة لساسوكي نكاو العالم المختص بعلم النبات الشعبي، الذي افترض أن السكان اليابانيين الأوائل في فترة الجومون لما قبل التاريخ (نحو 14000-300 قبل الميلاد-م) كانوا جزءًا من «ثقافة الاعتناء بالنباتات الخضراء» الأكبر التي امتدت إلى جميع أنحاء شرق آسيا. وبتحرّر ميازاكي مما اعتبره مشاعر قومية يابانية ضيقة، فإنه شعر بقدرته على احتضان ثقافة وجمال بلاده للمرة الأولى. وبالتالي كان من المناسب أن يؤدي شخصية الأب في الفيلم عالم آثار متخصص في فترة الجومون، كما تؤكد ذلك الكتب والصور اللطيفة التي تزخر بها دراساته. هناك أيضًا إشارة ضمنية إلى ثقافة مجتمع الصيد وجمع الثمار الهادئ في فترة الجومون. حين قال والد مي وساتسوكي لهما: «تمتد صداقة البشر مع الأشجار إلى زمن بعيد»

يحذر فيليب بروفي في تحليله لفيلم جاري توتورو من التلميحات الاستعمارية التي يتضمنها مصطلح «اليابان الضائعة»، مما يشير إلى أن النقاد الغربيين لا يرون سوى أن الفيلم يمثل الحنين إلى الماضي. في الواقع، فإن التوق إلى عالم ماضٍ ليس إسقاطًا للنزعة الشرقية، ولكنه مفهوم حي للغاية وحديث في اليابان المعاصرة. وكما كتبت مارلين آيفي في كتابها المعنون أحاديث عن موضوعة الزوال، حول محاولات اليابانيين المعاصرين تكريم ثقافتهم، «ما هو لافت للنظر هو حجم المدى الذي يتردد فيه صدى الصورة النمطية لليابان في العديد من الأوصاف الذاتية».[5] تتضمن هذه «الصورة النمطية» النظر إلى اليابان على أنها لا تزال بلادًا ريفية ومتناغمة وقد تم التعبير عنها في مصطلح (furusato) ويعني حرفيًا «البلدة القديمة»، ولكنها توحي بالتوق إلى مكان الطفولة، ومصطلح (satoyama) ويعني حرفيًا «قرية جبلية». يقترح ساتوياما باعتباره ناشطًا بيئيًا مفهومًا يمثل نهجًا أكثر استدامة ونفعًا للبيئة الطبيعية يتجاوز الثقافة الشعبية ليصبح نقطة تجمع للمؤسسات الحكومية والبيئية. تشير فكرة مخلوق مثل توتورو، الذي يمثل روحًا تعيش في الغابة بالقرب من إحدى القرى وتتفاعل برفق مع البشر،

5- انظر Brophy, 100 Anime, 156. Ivy, Discourses of the Vanishing, 2

إلى إمكانية وجود علاقة متجددة بين البشر والطبيعة. في الواقع، ألهم الفيلم فكرة إقامة مشروع حقيقي بالقرب من منزل المخرج في توكوروزاوا. وقد تلقى المشروع، المسمى غابة توتورو، دعمًا حماسيًا. كان ميازاكي فخورًا بهذه الغابة، على الرغم من أنه علق على المشروع بشكل مميز قائلًا إنه يقدر الأشخاص الذين تعاونوا في إنشاء المشروع لأنهم لم يكونوا يتبنون «الفاشية الإيكولوجية (هي نموذج سياسي نظري تطلب فيه الحكومة السلطوية من الأفراد التضحية بمصالحهم من أجل الطبيعةِ-م)».[6]

بينما يقدم فيلم جاري توتورو رؤية مميزة لطريقة حياة بديلة وأكثر جاذبية، فإن هذه الرؤية مبنية على وعي بالخسارة. تتمحور ذروة الفيلم حول طفل ضائع يتعامل مع واحد من أبسط مخاوف الإنسان وهو يستكشف موضوع أكبر هو فقدان البراءة.

شعر الناقد السينمائي الأمريكي روجر إيبرت أنه مضطر لتحذير قرائه من أن هذا الفيلم لا يحتوي على «شخصيات سيئة، ولا على أشرار، ولا مشاهد قتال.. ولا وحوش مخيفة»، لكن الفيلم يعرّض أبطاله الصغار إلى مواقف مزعجة حقًا[7]. يسرد الفيلم بشكل لطيف حكاية أختين هما ساتسوكي، البالغة من العمر عشرة أعوام، ومي ذات الأربعة أعوام، اللتان تنتقلان إلى منزل قديم في الريف مع والدهما بينما ترقد والدتهما المريضة في أحد المصحات. على الرغم من أن المرأة لم تذكر صراحة طبيعة مرضها قط، فإن الكتاب الذي يستند إليه الفيلم ومصادره الأخرى تكشف عن أنه مرض السل، في ذلك الوقت كان الناس يخشون مرض السل كثيرًا وكان في كثير من الأحيان مرضًا قاتلًا.

من أجل إضافة ظلال أكثر قتامة إلى عالم الفيلم ذي المناظر الريفية الجذابة، أشار ميازاكي إلى موضوع الأم الغائبة، وكآبة موتها المحتمل، وتطرق كذلك إلى الانتقال الدرامي من البلدة إلى الريف. كانت خطوة

6- لمناقشة مكانة satoyama الساتوياما في الخطاب الياباني المعاصر، انظر Knight, «The Discourse of 'Encultured Nature' in Japan». Miyazaki, Starting Point, 402

7- انظر Ebert, My Neighbor Totoro review 1993

الانتقال هذه في المجتمعات اليابانية المتماسكة في الخمسينيات من القرن الماضي، تستدعي الكثير من الألم. سيكون الأمر كذلك بشكل خاص بالنسبة للأطفال، لا سيما أولئك الذين يتعاملون مع المخاوف المشؤومة التي ولّدها مرض الأم. نتذكر أن ميازاكي نفسه تنقل عدة مرات عندما كان طفلاً، وكان لذلك نتائج عاطفية مختلفة. لكن في البداية، كانت ردود فعل مي وساتسوكي على منزلهما الجديد مثالًا واضحًا على فائدة استراتيجيات التكيف تجاه المواقف المؤلمة المحتملة.

على عكس معظم أعمال ميازاكي السابقة، يرى فيلم جاري توتورو الأحداث بشكل كامل من خلال عيون أطفاله. يستخدم المخرج لقطات منخفضة الزاوية للتأكد من أن الفتيات يحتللن مكانًا مركزيًا في إطار الصورة. ويبذل ميازاكي أيضًا أقصى جهوده لتسليط الضوء على الإجراءات والحركات التي تناسب جسم الطفل بشكل خاص. يشير الناقد هيكارو هوسو إلى أن هذا التركيز على الطفل مرتبط بشكل وثيق بطموحات العمل الطوباوية، وخاصة دعوته الضمنية إلى استعادة «البراءة». من وجهة نظر هوسو، الفيلم هو دعوة إلى استعادة أفضل جوانب الطفولة ويهدف إلى أن يلهم الأطفال نحو الفضول والرضا، وقبل كل شيء الانفتاح على «الشعور بالدهشة» الذي يصر ميازاكي على أنه ضروري لأن يعيش الأطفال الحياة بكل تفاصيلها في هذا العالم.[8]

إن كتابات وتصريحات ميازاكي المتكررة حول الطفولة تدعم تحليل هوسو. في مناقشة لا تُنسى لـشخصية مي البالغة من العمر أربع سنوات، يصف ميازاكي رغبتها في الانفتاح على الطبيعة الخارقة بلا خوف على أنه شيء نابع من حقيقة أن «طفولتها لم تنتهك من خلال الفطرة السليمة للبالغين».[9] «تنتهك» تعبير قوي، يشير إلى تفضيل ميازاكي الصريح للبراءة وانفتاح الطفولة على التأثير الفاسد لتقدم السن.

8- هذا هو في الأساس موضوع هوسو في جميع مقالاته وكتاباته اللاحقة. لكن يتضح بشكل خاص في مقالته Meisaku kanshō Tonari no Totoro, 139–140.

9- مقتبس من ميازاكي في كتاب Hirano, «Arakajime tsuihō sareta kodomotachi no supirito,» 130.

مثل ساتسوكي، التي يصفها هوسوي بأنها «طفلة بالغة»، كان ميازاكي «طفلاً طيبًا» وعصامياً يسيطر على رغباته ويتحمل المسؤولية كشخص بالغ ليتجنب إرهاق أسرته أثناء مرض والدته. يجادل هوسوي بأن ميازاكي في فيلم جاري توتورو كان يحاول «استعادة» طفولته من خلال إنشاء صورة لعائلة مثالية تتفاعل مع العالم بطريقة إيجابية - يوتوبيا مصغرة في المجتمع، يجتمع فيها المنزل والمجتمع والطبيعي والخارق في عالم سحري حيث يتم التغلب على المشاكل من خلال اللطف والاحترام والتقدير المتبادل.(10)

كما ذكرت سابقًا، يشير هوسوي أيضًا إلى أن المخرج يسلط الضوء على جانبين من شخصيته من خلال بطلتي فيلمه. كانت الصبية الشجاعة مي، التي تعبر عن مشاعرها بصراحة وتنخرط بنشاط في عالم الخيال، هي الأقرب إلى قلب ميازاكي، دون أن تلتفت إلى مسؤوليات الأسرة التي كان على ميازاكي تحملها في الصغر. على النقيض منها، كانت ساتسوكي تستيقظ مبكرًا لطهي وجبة الإفطار للعائلة وتتولى دور الأم تجاه مي. ومن المفهوم، نظرًا إلى كبر سنها وتحملها مسؤوليات الكبار، أنها كانت مترددة في الإيمان بعالم الخيال الذي انخرطت فيه أختها بكل صدق وإخلاص. يتذكر سوزوكي المنتج في استوديو جيبلي، دخوله في نقاش حاد مع ميازاكي أصر فيه سوزوكي على أنه لا يمكن أن تكون هناك «طفلة طيبة» مثل ساتسوكي. وكيف رد ميازاكي بغضب قائلًا «لقد كانت موجودة بالفعل. إنها أنا!»(11)

كنا نشاهد طوال الفيلم، كيف يمكن لـ«طفل طيب» أن يستجيب للمواقف المؤلمة. في بداية الفيلم تبدو كلتا الطفلتين متفائلتين بشكل واضح بشأن انتقالهما إلى الريف. إنهما مفعمتان بالحيوية والنشاط، تهرعان عبر العشب بأقصى سرعة وتدخلان منزلهما الجديد الذي كان يمثل مكان سكن غير معتاد في تلك الفترة، يدمج بين الأساليب المعمارية الغربية واليابانية بكل إثارة وبراعة. يشير الناقد الياباني شينيتشي تاناكا إلى أن ظهور هاتين الفتاتين

10- انظر Hosoe, «Meisaku kansho Tonari no Totoro,» 139.

11- المصدر السابق ص91 وانظر Kajiyama, Jiburi majikku, 51

بتلك المعنويات المرتفعة للغاية يمكن أن يكون نوعًا من آلية الدفاع للتعامل مع صدمة الانتقال، «لتطردا مؤقتًا إحساسهما بفقدانهما شيئاً ما».[12]

يحدث تحدٍ أكثر غموضاً بعد وصولهما بوقت قصير: تعثران على ثمرة بلوط تلمع، وهي واحدة من عدة ثمرات كانت تسقط بشكل غامض من السقف. تمثل ثمار البلوط (التي تظهر مرة أخرى في وقت لاحق في الفيلم) إشارات إلى مزيد من الأشياء الغامضة القادمة. تعثر الأختان بعد ذلك على مجموعة من البقع السوداء الصغيرة. توضح لهما ناني، وهي امرأة قروية مسنة جاءت لمساعدتهما على الانتقال إلى المنزل، أن الأجسام السوداء هذه هي «أشباح السخام»، وهي مخلوقات تعيش في منازل مهجورة ولا يمكن أن يراها سوى الصغار.

تمثل أشباح السخام هذه تعبيرًا جذابًا عن أرانب الغبار التي تسيطر على المنازل القديمة غير المأهولة. إنها تستحق مكانًا مشرفًا في مجموعة المخلوقات الخيالية الأصلية التي تفتق عنها خيال ميازاكي، وهي تظهر في فيلم المخطوفة مرة أخرى في نمط مختلف تمامًا، وهي واحدة من ابتكارات ميازاكي القليلة التي تنتقل من فيلم إلى آخر. قد تكون أشباح السخام أيضًا بمنزلة رموز بصرية للقلق الذي يختفي خلف السلوك الإيجابي والمتفائل للفتاتين أو حتى لأبيهما. تندفع تلك الأشباح على شكل أشياء سوداء غير محددة الملامح ذهابًا وإيابًا، وتتجمع ثم تتلاشى، بنفس الطريقة التي تتجمع فيها الأفكار المزعجة في رأس الإنسان ثم تتلاشى. في مشهد كوميدي ومخيف قليلاً، تتمكن مي، الابنة الصغرى، من «التقاط» أحد أشباح السخام في يديها. تفتح له أصابعها المتشابكة بإحكام، لكنها تكتشف أنه قد هرب، ولم يترك وراءه سوى آثار سوداء فقط، بنفس الطريقة التي تهرب فيها فكرة مزعجة من رأسنا ولكنها تترك آثارها على روحنا.

يبدو أن فكرة أشباح السخام ككيانات خاصة لا تراها إلا قلة مختارة من الأفراد تطمئن الفتاتين، مما يوحي ليس بقدرات النظرة الطفولية للأختين فقط بل يشير أيضًا إلى ثباتهما وفاعليتهما في اللقاءات اللاحقة مع الأشياء الخارقة. أضف إلى ذلك أن الفتاتين تبدوان غير منزعجتين عندما يصرخ

12- انظر Tanaka, «Tonari no totoro to kodomo no fuantaji,» 50

بهما حفيد ناني الشاب «كانتا» على أنهما تعيشان في «بيت مسكون». وقد ساعدهما في هذا الرد الإيجابي إعلان والدهما المتحمس أن حلم طفولته كان أن يعيش في منزل مسكون، وهو عبارة عن جو مبهج من الغرابة التي توفر نموذجًا للتعامل مع الأحداث الغريبة.

وسرعان ما تم تعزيز هذا الموقف في واحد من مشاهد الفيلم القليلة المخيفة حقًا حينما يساعدهما الأب في التعامل مع المخاوف في الليلة الأولى لهم في منزلهم الجديد. وكما يصفه تاناكا: «إن عودة الإحساس بالخسارة بعد أن تم نبذه شكل مؤقت موضح بشكل جميل في المشهد الذي تخرج فيه ساتسوكي لجمع الحطب وتهب الرياح فجأة. تتحول الأجواء التي بدت حتى ذلك الحين سعيدة إلى كئيبة مع هبوب الرياح عبر أعماق الليل المظلمة، كما لو أن القلق الذي تخلصوا منه عاد إليهم بطريقة مضخمة».[13]

ثم يبدو أن الريح تشتد، حيث تزيل بلاط السقف وتجعل الأبواب والمصابيح تهتز بينما ترتجف الفتاتان وتختبئان مع والدهما في الحمام. يتفاعل الأب اللطيف الحالم مع خوفه بطريقة استباقية وملهمة، وهو نموذج مثالي للتعامل مع الأحداث الصادمة. يضحك من الريح وصخبها، متفاخرًا بأنه لا يخاف من الأشباح، ويعلّم ابنتيه أن تحذوا حذوه. تضيء الأجواء المحيطة بهم بشكل كبير، ويتحول منظر الفتاتين وأبيهما في الحمام وهم يضمون بعضهم بعضًا مثل شكل الجنين داخل الرحم من حالة الضعف إلى أجواء عائلية مريحة وحميمة. تكون لمحاتنا الأخيرة لأشباح السخام جميلة بشكل غريب، حيث تنزلق على جانب المنزل وتنتشر على شجرة الكافور العملاقة المضاءة بواسطة السماء المقمرة.

حدد الأطباء النفسيون وجود استجابات علاجية معينة للصدمات التي تضمنها فيلم جاري توتورو منها: توفير شعور بالأمان والهدوء والتواصل وتعليم مهارات التأقلم وإلهام السلوك النشط بدلاً من السلوك السلبي استجابةً للصدمة. وقد ظهرت جميعًا في هذا المشهد المبكر. إن حدوث أغلب لقطات المشهد في الحمام أمر مثير للغاية بالنسبة لجمهور المشاهدين

13- المصدر السابق

اليابانيين. فقد كان الحمام المنزلي لقرون عديدة مكانًا لألفة الأسرة والاسترخاء والتطهر. على مدار ما تبقى من مشاهد الفيلم، فإن الأب دائمًا ما يظهر وهو يعلو كتفي ابنتيه، مما يوحي بأنه يقوم بدور الحامي العملاق، وهو انطباع مدعوم بضحكته الضخمة. ويشير تقليد الفتاتين لضحكته أنهما تتعلمان حماية أنفسهما وستفعلان ذلك كلما تربص بهما الظلام في الخارج.

بالإضافة إلى ردود الأفعال الإيجابية هذه على الصدمة، يقدم الفيلم رد فعل آخر: وهو المواساة التي تقدمها المبادئ الروحانية والشعور بالتسامي. يتجنب ميازاكي بشكل مثير للفضول إلى حد كبير الإشارات الدينية الصريحة التي يتضمنها فيلم جاري توتورو، حتى إنه يحذف بعض الإشارات الصريحة لديانة الشنتو التي ظهرت في القصص المصورة الأصلية.[14] على الرغم من ذلك فإن الفيلم يتخلله شعور بالقدسية والتسامي، أثناء عرضه للطبيعة وفي استحضاره للقوى الخارقة على حد سواء. على الرغم من أن المشهد الذي يظهر في الحمام يتسم بالدفء والألفة، فإن اللمحة الأخيرة التي تظهر لنا فيها أشباح السخام توحي لنا بوجود عالم آخر خارج نطاق العائلة أو حتى خارج المجموعة البشرية. إن شجرة الكافور العملاقة التي تتسلقها أشباح السخام تشير إلى دلالة دينية واضحة، من خلال حبل الشيمِناوا (هو حبل مفتول من قش الأرز أو القنب يستخدم في طقس التطهير في ديانة الشنتو باليابان. ويمكن أن تختلف الحبال في القطر من بضعة سنتيمترات إلى عدة أمتار، وغالبًا ما تزين به الشيديه. عادةً ما تشير المساحة أو المكان المربوط أوالمطوق بـالشيمِناوا إلى مساحة ومكان مقدسين أو نقيين، مثل أضرحة الشنتو-م) أو الحبل المقدس الملفوف حولها. ويشير القمر الذي يضيء الشجرة والغيوم التي تدور حوله أيضًا إلى فسحة رحبة تتجاوز عالم البشر.

كانت مي هي الأولى التي تواجه المخلوق الخارق للطبيعة بعد اللقاء السريع للفتاتين مع أشباح السخام. يحدث أن يتم ترك مي وحدها مع كل ما تحمله طفلة تبلغ من العمر أربع سنوات من طاقة وحب استطلاع، وحدها في الحديقة المهجورة بينما تذهب ساتسوكي إلى المدرسة وينشغل

14- انظر Hosoe, «Meisaku kansho Tonari no Totoro,» 112

والدهما ببحوثه الدراسية. ولكونها غير قادرة على جذب انتباه والدها، فتقوم مثل أليس في رواية أليس في بلاد العجائب بالتعامل مع الملل الهادئ ليوم ربيعي، تشعر مي بالسعادة وهي تلهو متنقلة بين حركات الظلال فوق الأعشاب المحيطة بمنزلهم. وتبدأ بتتبع تلك الحركات لتكتشف مخلوقين صغيرين مغطّيَين بالزغب (وهما من صغار التوتورو، كما سنكتشف لاحقًا)، يتسابقان مع مجموعة صغيرة من ثمرات البلوط التي تستمر في التساقط فوق العشب. وتبدأ بملاحقة المخلوقات الصغيرة بكل حماس وفضول من خلال نفق مغطى بالأشجار، لتجد نفسها في الجزء السفلي من النفق بالقرب من مخلوق رمادي ضخم من الأنواع غير المعروفة من الكائنات وهو ينام بسلام في حفرة تحت شجرة الكافور المعمرة الهائلة الحجم.

تشهد مي حدثًا رائعًا بشكل واضح - ظهور توتورو - وبثقة عالية بالنفس، تتسلق بسعادة معدة توتورو الكبير وتسأله عن اسمه. فيطلق ثلاثة مقاطع صوتية تسمعها على شكل كلمة «توتورو»، وتربطها بكلمة «trolls» (التي تعني كائنات الترولز وهي مخلوقات خرافية ضخمة-م) (وهي تشبه «كلمة تورورو» في اللغة اليابانية) التي تعرفت عليها في أحد كتب الأطفال الأوروبية. بعد أن حددت مي اسم المخلوق حسب قناعتها، تذهب على الفور للنوم على بطنه المكسوة بالفراء.

يمكننا أن ننظر إلى هذا اللقاء السحري باعتباره استحضار خيال مي «لصديق خيالي» لطيف عدا حاجتها إلى حماية آمنة. ربما كانت تشعر هي أيضًا بالوحدة. ومع ذلك، من الجدير بالذكر أن ميازاكي بذل قصارى جهده في الإصرار على أن التوتورو مخلوقات «حقيقية»، على الأقل في حدود السرد. من المعروف أن سوزوكي يروي حادثة عن ظهور ملصق للفيلم في بداية عرضه يظهر صورة كبيرة لتوتورو وقد كتبت فيه عبارة، «من المحتمل أن هذا النوع من المخلوقات الغريبة لم يعد يعيش في اليابان الآن.». عندما رأى ميازاكي الملصق شعر بالغضب، وأصر على أنه يجب تغيير العبارة إلى «ربما هذا النوع من المخلوقات الغريبة لا يزال يعيش في اليابان الآن».[15]

15- انظر Kajiyama, Jiburi majikku, 55.

إن كلمة «ربما» تترك مجالاً للشك بالطبع. يرمز توتورو من نواح عديدة إلى نوع من البنية الخيالية التي حددها الباحث الروسي تزفيتان تودوروف (يبدو أن المؤلفة قد أخطأت هنا فهو باحث فرنسي - بلغاري الأصل-م) في كتابه الرائد العجائبي، حيث يُترك المرء «مترددًا» بين التفسيرات الخارقة والواقعية لظاهرة غامضة.[16] لا نعرف أبدًا بشكل مؤكد ماذا أضاف ذلك إلى متعة اللقاء. تقليديًا، كانت فلسفة وفكر شرق آسيا يتعاطيان بشكل أكثر راحة من الغرب مع هذا الشعور بالوسطية. يتضح هذا في الحكاية الطاوية (تقليد ديني أو فلسفي ذو أصل صيني، وهي تؤكد على العيش في وئام مع الطاو، والطاو هو فكرة أساسية في معظم المدارس الفلسفية الصينية. ومعناها في الطاوية المبدأ الذي هو مصدر ونمط ومضمون كل شيء موجود في الحياة-م) الكلاسيكية حول الفيلسوف تشوانغ تزي وهو ينام ويحلم أنه فراشة، ثم ما يلبث أن يستيقظ ويتساءل عما إذا كان هو الآن فراشة - ويحلم بأنه تشوانغ تزي. يكون المحتوى في كلتا الحالتين هو تبني قبول مريح لشيء بعيد الاحتمال وهو أمر غريب تمامًا عن العقلانية الغربية التقليدية. من هذا المنطلق، فإن ما يهم حقًا في هذا اللقاء وما يتلوه من لقاءات لاحقة مع المخلوقات الخارقة للطبيعة في فيلم جاري توتورو ليس ما إذا كانت تحدث بالفعل ولكن ما إذا كانت الفتاتان تعتقدان أن ذلك يحدث.

بدا أن معرفة ما إذا كان مخلوق التوتورو هذا «حقيقيًا» وله تجسيد في الواقع أقل أهمية من رد فعل مي الواسع الخيال والإيجابي على اكتشافه. هذا واضح في قرارها بإطلاقها اسم توتورو عليه، بناءً على المخلوقات الخرافية التي قرأت عنها في أحد كتب الأطفال الأوروبية. نظرًا لأن تلك المخلوقات نادرًا ما تكون مكسوة بالفرو، وتتصف بأنها ودودة، فإن تسمية مي للمخلوق بتوتورو الذي يعبر عن نسختها الخاصة لكلمة «troll ترول» تشير إلى امتلاكها قوة خيال واسعة مكنتها من تحويل كائن مخيف (مخلوق الترول التقليدي) إلى كائن ودود، تمامًا كما تمكن ميازاكي من تحويل كآبة طفولته إلى شيء مبهج.

16- انظر Todorov, The Fantastic

يمكن النظر إلى تصرفات مي في هذا المشهد على أنها استجابة استباقية لما سيجده العديد من الأطفال والبالغين موقفًا صعبًا ومخيفًا، مثل لقاء مع شخص كبير جدًا وغامض للغاية. لا تقبل مي وجود كائنات أخرى ذات صفات خارقة للطبيعة فحسب، بل تتعامل معها، ليس عن طريق التجسيم (وهذا يعني إسباغ الصفات والمشاعر والنوايا البشرية على الكيانات غير البشرية-م) [كما تفعل أليس مع الأرنب الأبيض ومخلوقات بلاد العجائب الأخرى] ولكن من خلال التفاعل معها ككائنات مستقلة وتعتبرها لطيفة. سيصبح تفاعل مي التلقائي مع تلك الكائنات الأخرى سمة أساسية لعالم ميازاكي، الذي يتضح لاحقًا في قبول آشي تاكا التلقائي لأرواح شجرة الكوادأما في فيلم الأميرة مونونوكي أو ترحيب ليزا بذلك الكائن الذي يدمج ما بين شكل الفتاة والسمكة الصغيرة في فيلم بونيو.

ولتوتورو وظيفة واقية أيضًا. كما يشير العديد من النقاد اليابانيين، فإن معدة توتورو الكبيرة تستحضر لنا رحم الأم، كما هو الحال مع عشه في حفرة تحت الشجرة.[17] وهكذا، على الرغم من أن النقاد الناطقين باللغة الإنجليزية يميلون إلى تحديد توتورو كذكر، فمن المنطقي بالتأكيد رؤية دور الأم هنا أيضًا. يشير مشهد دخول مي للنفق وعثورها على جسم مستدير يسترخي إلى أنها وجدت بشكل مؤقت بديلاً عن والدتها المفقودة، وهو أمر لم يتمكن ميازاكي من تحقيقه عندما كان طفلًا. إن صورة مي وهي مستلقية على معدة توتورو تثير معاني السلام والخلود، في يوم ربيعي لا نهاية له خارج حلم الطفولة المثالي. يزداد هذا الإحساس بالرفاهية والرعاية من خلال لقطة من زاوية عالية، يظهر لنا السقف الأخضر للنفق الذي يشبه غابة ضخمة تمتد أشجارها فوق المخلوقات النائمة تحتها لتحميها.

17- يذهب تاناكا إلى أبعد من ذلك في استكشاف إمكانات توتورو الأمومية، مشيرًا إلى أنه قد يكون هناك «تناقض» في تصوير فمه الضخم (ربما يرتبط بقلق ميازاكي من أن الأطفال يمكن «التهامهم» من قبل والديهم) ورفيق توتورو الخارق، كاتبوس، الذي له فم وأسنان كبيرة وتجويف شبيه بالرحم. كما أنه يطرح أوجه تشابه مثيرة للاهتمام مع الفنتازيا التي يطرحها الكاتب موريس سينداك في كتابه أين توجد الأشياء البرية. انظر Tanaka, «Tonari no totoro to kodomo no fuantaji,» 51–56

يدعم المشهد الذي تلا أول لقاء لمي مع توتورو أيضًا الانطباع عن توتورو كمخلوق لطيف له روابط قوية بالطبيعة. تعود ساتسوكي إلى المنزل لتكتشف أن مي غير موجودة. ثم تعثر هي وأبوها عليها وهي نائمة في الغابة. تحاول مي أن تريهما توتورو، لكنه يكون قد اختفى، ويضحك والدها وشقيقتها في البداية من حماسها في البحث عنه. ومع ذلك، عندما تصر على أنها لا تكذب، يأخذ والدها ما تقوله على محمل الجد، ويخبرها أنها محظوظة بما يكفي لمقابلة سيد الغابة. وليقدم دعمًا أكبر لرواية مي، يأخذها مع ساتسوكي لتأدية طقوس التحية لشجرة الكافور العملاقة، التي تدرك مي أنها تحمي منزل توتورو. يوضح الأب أن السبب الرئيسي الذي جعله يختار منزله هو أنه يحب الشجرة ويأمل أن تحبه والدتهما أيضًا. وبالتالي، فإن توتورو مرتبط بالطبيعة والماضي، وبشكل ضمني بوالدتهما، وهي الكائنات التي تحمي وتحتاج إلى الحماية.

تعزز لقاءات أخرى للأختين مع توتورو من فكرة أنه يقوم بمهمة الحماية والتعويض عن غياب الأم. في أحد المشاهد تنتظر الأختان وسط المطر وصول الحافلة التي تقل والدهما، وتشعران بالتعب والقلق بشكل متزايد. تنام مي على ظهر ساتسوكي. تثبت ساتسوكي مظلتها على نحو أخرق وتمعن النظر بتوتر إلى الجو المظلم والممطر وتلمح قدمين كبيرتين تشبهان المخالب تتجهان بثبات نحوها. ترفع عينيها ببطء لتستكشف جسمًا فرويًا كبيرًا حتى تصل إلى وجه كائن تدرك حينها أنه لا بد أن يكون توتورو. تسأل المخلوق عما إذا كان بالفعل توتورو، ويرد بالإيجاب من خلال صوت شخيره المميز.

تقف الأختان لبعض الوقت وهما تراقبان المطر وهو ينزل. تقرر ساتسوكي إعطاء توتورو المظلة الإضافية التي أحضرتها لوالدها. يتفحصها توتورو بفرح ولكن في حيرة، ويفتحها فوق رأسه ويظهر أنه مستمتع إلى حد ما بالعملية برمتها. يبدو أنه يستمتع بشكل خاص بصوت قطرات المطر التي تضرب قمة المظلة، أكثر من الحماية من المطر التي تقدمها له، ويطلق في النهاية هديرًا صاخبًا بينما يقفز بقوة بما يكفي ليتسبب بتناثر شلال من قطرات المطر فوقه هو والطفلتين. وكما لو كان الزئير الذي

أطلقه نداء استغاثة، تظهر المصابيح الأمامية لإحدى المركبات وسط المطر، وهي تتجه بسرعة نحو محطة الحافلات. لكن ما يبرز من المطر ليس، على أية حال، حافلة عادية بل قط ضخم مبتسم على شكل حافلة، تحوي كذلك على أضواء خلفية على شكل فأرة وفي داخلها مقاعد جذابة مكسوة بالفراء. يتوجه توتورو نحو الحافلة، ويقدم لساتسوكي علبة صغيرة مغلفة بنبتة ثم يصعد.

يصل والدهما بعد وقت قصير من مغادرة القط الحافلة. يعتذر عن التأخير ويسأل عما إذا كانتا قلقتين. يتفاجأ حين يرى الفتاتين وقد غلبت عليهما مشاعر الفرح والإثارة وتتراقصان حوله وهما تخبرانه عن الحدث الرائع وهو لقاؤهما بتوتورو. وتبدآن بوصفه بصوت عال «لقد كان مخيفًا! كان هذا رائعًا!» تمسك الفتاتان بذراعي أبيهما، ويتوجهون ثلاثتهم إلى المنزل، وشجرة الكافور العملاقة تلوح من فوقهم.

في هذا المشهد الهادئ ولكن المكثف عاطفياً، تتفاعل القوى الطبيعية والخارقة للطبيعة مع العواطف النموذجية للطفولة وتعززها. يتحول الشعور بالملل والوحدة والإحباط إلى أحاسيس المفاجأة والفرح. فصرخات الفتاتين بكلمات مثل «رائع!» و«مخيف!» تعبر عن مزيج الرعب والبهجة اللذين يمكن أن يشعر بهما الأطفال عند مواجهة شيء خارج عن المألوف. يتم عرض المطر والظلام بشكل جميل ويخلقان إحساسًا برهاب يحمل ترقبًا ترتعد له الأبدان. تدعم الموسيقى التصويرية للموسيقار جو هيسايشي تلك الأجواء، وتتطور من نغمات واضحة لتساقط شيء ما تذكرنا بقطرات المطر إلى تكرار للنغمات المنخفضة الهادئة التي تنذر بقرب وقوع حدث مشؤوم مع اقتراب توتورو.

يستخدم ميازاكي الصمت بخبرة لخلق نوع من التشويق، كما هو الحال عندما تقف ساتسوكي مع توتورو بصمت وينظران معًا إلى المطر، ويدعمان الانَطباع بوجود رابطة تتطور بهدوء بين البشر وغير البشر يفسدها التفاعل الصوتي الزائد عن الحاجة. في هذه الأجواء الممطرة الهادئة، يتحول زئير توتورو وتساقط قطرات المطر الصاخب فجأة كعلاج مريح للأعصاب من التراكم البطيء للعواطف المتشنجة. وبطريقتها الخاصة، فإن عملية تساقط

قطرات المطر مثل الشلال تكون بنفس روعة وفنتازيا زئير توتورو الغريب أو حماس القط الحافلة المحموم.

كانت لوحة القصة (عبارة عن رسوم أو صور مرتبة بصورة متسلسلة الغرض منها عرض تصوير مبدئي للمَشاهد في أفلام الرسوم المتحركة–م) التي صنعها ميازاكي لتوتورو تتسم بالإثارة والسريالية نوعًا ما: فتاة صغيرة تنتظر في موقف للحافلات وسط المطر وتحمل مظلة حمراء بينما يقف مخلوق غريب غير بشري (توتورو) بجانبها. سوف تتطور هذه الصورة لتصبح الملصق الأيقوني للفيلم الذي يجمع بين البشر والطبيعة ومخلوق خارق للطبيعة، مما يعطي وزنًا متساويًا لجميع تلك العناصر الثلاثة. تشير الأشجار الطويلة في المطر إلى غموض وقوة الطبيعة بينما يشير الشكل غير البشري الضخم إلى نوع آخر من الغموض. في البداية لم يكن هناك سوى فتاة واحدة في الفيلم، وفي هذه الصورة تنظر بهدوء، وهي تواجه كلًا من الطقس الماطر والزائر الخارق للطبيعة. وندرك أنها محمية بمظلتها، التي يكون لونها المشرق المريح نقطة محورية في المشهد.

استمد ميازاكي الإلهام لصنع الفيلم من مصادر عديدة، ولكن أهمها قصة دينية يابانية قديمة، هي كاسا جيزو، عن رجل عجوز ينطلق لبيع قبعات القش الواقية في يوم ثلجي. وحين يمر من أمام مجموعة من التماثيل لعدد من البوداسف (في البوذية هو اللقب الذي يطلق على أي شخص يشعر برغبة كبيرة لتحقيق البوذوية لمصلحة جميع الكائنات–م)، ويتأثر بتعرضها للثلج. والبوداسف هذه هي كائنات تبقى على الأرض لمساعدة البشر الذين يعانون بدلاً من الصعود إلى السماء. تحمي هذه الكائنات الأطفال بشكل خاص. في هذه القصة يقوم الإنسان بحماية تلك الكائنات. ينتهي الأمر بالرجل العجوز لأن يعطي جميع قبعاته لتلك التماثيل الحجرية. بالطبع تتم مكافأته بشكل كبير، حيث إن التماثيل تغدق عليه في اليوم التالي الطعام والشراب أو بحسب روايات أخرى، تمنحه الذهب أو الفضة.

في إعادة الصياغة المعاصرة للقصة التي قام بها ميازاكي، تم استبدال القبعة بالمظلة، والثلج بالمطر، والبوداسف بمخلوق كبير، يكسوه الفرو ومجهول الهوية. إن هدية توتورو الصغيرة للطفلتين تستعيد صدى عملية

مقايضة مع البوداسف. ما كانت في الأصل حكاية دينية تعليمية أصبحت الآن قصة تفاعلات روحية بين البشر والطبيعة والكائن الخارق للطبيعة.

تحويل ميازاكي القبعات إلى مظلات جعل القصة أكثر معاصرة وأضاف لمسة واقعية ساحرة عليها. تغطي المظلة الموجودة في الملصق النهائي للفيلم كلاً من ساتسوكي ومي. عندما تقدم ساتسوكي مظلة والدها إلى توتورو، فهذا دليل على اللطف والشجاعة، بالإضافة إلى أن الإنسان يتفاعل بشكل استباقي مع الكائن الآخر غير البشري. أضاف مشهد لعب توتورو وهو سعيد بالمظلة وتساقط قطرات المطر جوًا هزليًا إلى اللقاء وأشار إلى الملذات البسيطة للطفولة. سوف تطلب ساتسوكي في وقت لاحق من توتورو المساعدة، ولكن في هذا المشهد يحدث العكس.

تحظى المظلة أيضًا بتألق بارز في اللقاء التالي بين الفتاتين وتوتورو، حيث تعمل التوتورات الصغيرة والأختان على تحويل هدية توتورو التي تحوي شتلة صغيرة إلى شجرة رائعة. يعتبر هذا المشهد من نواح عديدة، ذروة المشاهد العاطفية في الفيلم، وهي رؤية تجسد بشكل رائع التفاعل بين الطبيعة والكائنات الخارقة للطبيعة، والبشر لخلق النمو بل وحتى خلق الحياة نفسها.

استيقظت الفتاتان في أمسية صيفية على أصوات قادمة من الحديقة. فنظرتا من النافذة وشاهدتا توتورو، وهو يحمل المظلة وترافقه طيور صغيرة، ويتمشى بجوار قطعة الأرض التي سبق لمي وساتسوكي أن غرستا فيها بذور الأشجار. كانت الفتاتان تنتظران بفارغ الصبر أن تنمو البذور وكان يحدوهما الأمل في نجاح مسعاهما، لكنهما تقفزان الآن بحماس من فراشهما للانضمام إلى تلك المجموعة الصغيرة. سرعان ما يتمايل الجميع صعودًا وهبوطًا فيما يبدو أنه طقس يؤدى من أجل أن تنمو النباتات وكان بقيادة توتورو، الذي كان يستخدم مظلته كما لو كانت نسخة عادية للعصا السحرية بينما يقلده اثنان من صغار التوتورو من خلال التلويح بأوراق نبات كبيرة إلى الأعلى والأسفل من فوق رأسيهما.

في الواقع، كما يشير هوسوي، فإن «السحر» هذا هو من نوع أكثر براعة

مما قد تشير إليه العصا السحرية.[18] لا تحول مظلة توتورو البذور ببساطة إلى أشجار ولكنها تساعدها في التحول اعتمادًا على نفسها. كما أنها ليست عملية سهلة. على الجميع العمل معًا وبجد أيضًا. حتى توتورو تنضح حبات العرق على جبهته وهو مستغرق في عمله. مع ارتفاع صوت الموسيقى، تتحول البذور إلى شجيرات تتشابك بعضها مع بعض بحماس لتصبح شجرة مورقة هائلة، تهيمن على منظر الأرض المقمرة. تصرخ الطفلتان ببهجة، لكن المغامرة لم تنته بعد. من جديد، تؤدي المظلة دورها، في مساعدة توتورو على التحليق فوق الأشجار. تتشبث الفتاتان وصغار التوتورو ببطنه وهو يدور ويتمايل فوق حقول الأرز والبحيرات والجبال في مناطقهم الريفية.

بدأت مي وساتسوكي وبمساعدة توتورو، بزرع نباتات كثيرة، وهذا تعبير عن مهاراتهما المكتشفة حديثًا وارتباطهما بالأرض ذاتها. سمح استعدادهما للثقة بتوتورو لأن تكتسبا منظورًا جديدًا وشبه إلهي لعالمهما اليومي؛ وتتجاوزا تقلبات الحياة اليومية منة خلال تحليقهما مع توتورو فوق الريف. من المؤكد أن ساتسوكي ترددت قبل القفز على بطن توتورو، مما يشير إلى زيادة الوعي الذاتي لدى الأطفال الأكبر سناً. ولكن بمجرد أن بدأ يحلق بهما في الجو، استمتعت كلتا الفتاتين بهذا الدمج بين الإنسان والطبيعة والكائنات الخارقة للطبيعة. وفي مرحلة تالية، ألهم توتورو الفتاتان وبدأتا بالصراخ معه في السماء، في إشارة رمزية لرغبتهما في أن يقولا «شيئاً». بل إنهما في نهاية رحلة الطيران صرختا هاتفتين، «نحن الريح!»

بعد رحلة تلك الليلة المقمرة، استيقظت الفتاتان في صباح اليوم التالي لتجدا أن البذور، التي بدأت تشق الأرض على شكل براعم خضراء صغيرة، لم تتحول بالفعل إلى شجيرات خضراء كما حدث في الليلة السابقة. وبدلاً من أن تصابا بخيبة أمل، صاحتا بسعادة: «لقد كان حلماً! لم يكن حلمًا!» مشيرتين إلى أنهما قادرتان الآن، مثلما فعل الفيلسوف تشوانغ تزي (فيلسوف صيني واسع التأثير وقد عاش حول القرن الرابع قبل الميلاد أثناء فترة الممالك المتحاربة، أي في زمن المدارس المائة للفكر وهو العصر

18- انظر Hosoe, «Meisaku kansho Tonari no Totoro,» 128

الذهبي للفكر الصيني-م) منذ زمن بعيد على خلق شكلهما الخاص من الواقع الخيالي دون الحاجة إلى مساعدة من قوى خارجية.

كان لقاء الطفلتين الأخير مع الكائن الخارق، على الرغم من كونه مثيرًا المشهد الأقل دقة في الفيلم. وهو المشهد الذي تهرع فيه ساتسوكي إلى توتورو لتطلب منه المساعدة في العثور على مي التي ضاعت أثناء محاولتها جلب عرنوس ذرة لوالدتهما المريضة من حديقة جارتهما الجدة العجوز. يمثل مشهد البحث عن مي بواسطة ساتسوكي والقرويين ذروة أحداث الفيلم، وقد كان موقفًا مؤلمًا حقًا تطلب حله اللجوء إلى أساليب خيالية، أضيف إليها الدعم والمحبة من الجميع. استند ميازاكي في هذا المشهد جزئياً إلى حادثة جرت أخيرًا خشي فيها أن يكون طفل الجيران قد فقد في أحد الأنهر، وعلى تجربته في الطفولة، عندما ضاع منه شقيقه الأصغر في مهرجان محلي.

يجمع ميازاكي هنا بين ذكرى الخسارة المؤقتة والفقدان الأعمق الذي تسبب به مرض والدته. كان سبب اختفاء مي الأنباء القائلة إن والدتهما، التي كان من المفترض أن تقوم بزيارتهما في المنزل نهاية الأسبوع، قد تدهورت حالتها إلى الأسوأ وعليها البقاء في المستشفى. شعرت الطفلتان بخيبة أمل بشكل طبيعي وكانتا خائفتين مما قد تنبئ به انتكاسة والدتهما. من المثير للصدمة، لكن رباطة الجأش التي كانت تحافظ عليها ساتسوكي بعناية كونها ناضجة تتصدع في النهاية. فتنفجر بالدموع أمام المربية العجوز وتصرخ في مي متهمة إياها بعدم الاهتمام بما إذا كانت والدتها تعيش أو تموت.

تتوجه مي بمفردها إلى مستشفى والدتها وهي مذعورة وخائفة وبائسة، وهي رحلة تستغرق ثلاث ساعات، وتضيع حتمًا. يبعث ميازاكي الحياة في خوف الفتاتين وعجزهما. وفي لقطة واحدة، تتغلب عليه ساتسوكي تمامًا، حينَ تذهب إلى النوم. تذكر ميازاكي أنه، حين كان طفلًا ولم يجد تعاطفًا من قبل خادمة العائلة عندما اختفى كلبه، لجأ إلى النوم وسط نوبة شديدة من الحزن، اعترافًا بعجزه عن تغيير الأحداث الرهيبة.

في هذا الثلث الأخير من الفيلم مجموعة متنوعة من الاستراتيجيات

السينمائية تزيد من الخوف والتوتر المتأصلين من اختفاء الطفلة. ما هو فعال بشكل خاص هو مشهد تصوير غروب الشمس القادم، الذي يذكرنا بأن الوقت ينفد. تتحول المناظر الطبيعية الجذابة للغاية التي تمزج اللون الأزرق الفضي والأخضر التي ظهرت أثناء رحلة الطفلتين في الليلة المقمرة إلى مناظر متجهمة حيث يعم الظلام ولا يزال مكان مي مجهولًا. يصور ميازاكي بشكل مؤثر شعور ساتسوكي بالذعر والرعب، فوسط شعورها بالذنب، تتنقل مسرعة بين كل أنحاء تلك المنطقة الريفية وهي تصيح باسم أختها.

كما يشير هوسو إلى أن من اللافت للانتباه أن ساتسوكي، التي يكون والدها في المستشفى إلى جانب والدتها، لا تطلب المساعدة من الكبار سواء من القرويين أو عندما تُوقف زوجين شابين يستقلان شاحنة صغيرة وتسألهما عما إذا كانا قد رأيا مي.[19] لم يكن افتقارها إلى دعم الكبار هو ما جعل المشهد أكثر تشويقًا، ولكنه أيضًا جعل قرارها النهائي بالاعتماد على الكائن الخارق للطبيعة أكثر قابلية للفهم.

يحدث كل هذا بعد المشهد الذي ربما كان الأكثر توتراً في الفيلم، عندما يجد سكان القرية ما يخشون أنه قد يكون صندل مي في بركة. ويبينوا ذلك لساتسوكي. ترتكز الكاميرا على وجهها لعدة ثوانٍ حيث تظهر الخوف والألم اللذين ارتسما عليه وما تلاهما من شعور بالراحة. تهز رأسها، ثم تقول، «إنه ليس لمي»، ثم تترك سكان القرية لتعدو بأقصى سرعة وسط حشائش وأشجار الريف. ثم تمر من أمام معبد ديني، لتهرع نحو شجرة الكافور العظيمة، وتنادي توتورو وهي تركض. تؤدي بها الشجيرات التي تصادفها إلى النفق الذي مرت به مي من قبل، ومثلما حصل مع مي، تجد ساتسوكي توتورو نائمًا في عشه.

على النقيض من ذلك اليوم الربيعي الذي كان نائماً فيه، أصبح الإجراء سريعًا الآن. يستجيب توتورو بسرعة لطلب ساتسوكي، ويقفز مباشرة من عشه العشبي إلى قمة أحد التلال وهو يمسك بساتسوكي بعناية بواسطة مخالبه. بعد أن يطلق زئيره المميز، ينادي القط الحافلة، الذي يصل على

19- المصدر السابق ص133

الفور، ويقوم في خطوة مفيدة باستبدال علامة الوجهة المعتادة الموضوعة على حافلته باسم مي. وبعد أن يقوم توتورو بوضع ساتسوكي على متن الحافلة، يلوح لها مودعًا بينما بدأت هي والقط الحافلة يسابقان الأفق في رحلة مثيرة ومبهرة تعكس صدى رحلة الفتاة السابقة مع توتورو. سرعان ما تعثر ساتسوكي على مي وهي تبكي وحدها بجوار مجموعة من تماثيل الآلهة ويتم لم شمل الاثنتين بفرح.

تلعب اللحظات الأخيرة للفيلم من جديد على وتر فكرة تودوروف عن الفنتازيا باعتبارها تتأرجح ما بين الطبيعي والخارق للطبيعة. ويبدو أن المطاف ينتهي بها إلى جانب الخارق للطبيعة. نرى الفتاتين والقط الحافلة يتسلقون غصن شجرة يعلو نافذة غرفة والدتهما في المستشفى بينما تتحدث والدتهما مع والدهما بسعادة فيما يتعلق بعودة والدتهما القادمة. وحين تنظر إلى الأعلى، تخبر الأم الوالد أنها «تعتقد أنها رأت مي وساتسوكي للتو»، ويرد عليها الأب، «ربما رأيت هذا». وهو يشير إلى عرنوس ذرة ظهر بشكل غامض على حافة النافذة وقد نقشت عليه عبارة إلى أمنا.

إن قرار ميازاكي باللجوء إلى حل سحري لصدمة الحياة الواقعية يؤكد إحدى الرسائل الأساسية للفيلم: أن الإيمان بقدرات الطبيعة والخيال سيعطينا القوة لتجاوز أنفسنا وتجاوز صدمات الحياة اليومية. لم يكن خيار ساتسوكي عندما رأت ما يمكن أن يكون صندل مي وواجهت موقف إمكانية موتها الحقيقي اللجوء إلى القرويين طلبًا للعون أو المساعدة، ولا نحو الصلاة أو الدين. بدلاً من ذلك، قامت ساتسوكي بالمرور من أمام معبد الآلهة لتتوجه نحو الطبيعة وعالم الفنتازيا عن طريق المرور بنفق مورق طويل يؤدي بها إلى توتورو. يمكن رؤية رحلتها إلى الجزء السفلي من النفق على أنه قرارها باللجوء إلى معتقدات الطفولة وبراءتها، وبنفس القدر من الأهمية، إلى عالم الخيال. وتسمح لها ذخائرها الإبداعية بالعثور على أختها.

كان منظر القرويين الذين تجمعوا معًا للبحث عن مي المفقودة له جاذبيته الخاصة وغايته. وكما يشير كابلان ووانغ، «لقد حطمت الحداثة... الأسس الموروثة من الخبرة، والشبكات الثقافية الحميمة التي تقدم الدعم وتبني الثقة والتي اعتمد عليها البشر حتى الآن من أجل الشعور بالأمان والحياة

ذات المغزى».[20] يقدم توتورو إمكانية استعادة هذه «الشبكات الثقافية الحميمة» من خلال عالم الخيال ورؤيته للأخلاق البشرية الجماعية.

كان يعتبر هذا النوع من الخيال لفترة طويلة هروبًا في أحسن الأحوال، وفي أسوأ الأحوال غير مسؤول. على أية حال، لا يصبح الخيال في فيلم جاري توتورو، وسيلة للتحرر والتمكين فحسب، بل شكل من أشكال النقد الطوباوي أيضًا. يمكن للانفتاح على الآخر وتقديره في عالم ميازاكي، أن يساعدانا في استعادة ما تم نسيانه أو فقده - الذي يمثل أفضل أجزاء ثقافتنا وذواتنا. قد تكون هذه الأجزاء مخفية في الظل، ولكن إذا استطعنا استعادة المنظور الصحيح فقط، فإنها تصبح مرئية بوضوح، مثل البلوط الذي يلمع وسط الأعشاب الطويلة.

قدمت أسطورة حضرية (وهي عادة تنقل عن شخص يوصف بأنه مقرب من الحدث وشاهده ورآه بأم عينيه وهي تسوق عادة لدى العامة كأنها حقيقة-م) انتشرت حول الفيلم في أوائل القرن الحادي والعشرين تفسيرًا أكثر قتامة للعالم. وهي لا تزال شعبية بشكل مثير للقلق، وتفترض أن فيلم جاري توتورو يحتوي على عدد من الإشارات السرية للموت، مثل وفاة الأم ومي وحتى ساتسوكي. ربما جاءت هذه الأسطورة، التي تحوّل توتورو من شبح لطيف ومفيد إلى ما يشبه الشينيغامي، التي تعني حرفيًا إله الموت، من كتاب صدر عام 2001 عن ميازاكي للباحث والمعلم ماساشي شيميزو. يجادل شيميزو بأن الإلهام الحقيقي للفيلم جاء من كتاب قطار الليل المتوجه نحو النجوم، وهي رواية خيال كلاسيكية ألفها أحد كتاب ميازاكي المفضلين، كينجي ميازاوا. يتابع هذا العمل المثير حياة ولدين صغيرين، هما جيوفاني وكامبانيلا، في رحلة قطار سريالية عبر المجرة، وتنتهي باكتشاف أن كامبانيلا غرق قبل أن تبدأ الرحلة وأن شبحه هو الذي رافق جيوفاني في رحلته.

حسب تحليل شيميزو، فإن أحداث فيلم جاري توتورو تقع بالفعل في عالم الموت.[21] المنزل نفسه، كما يذكرنا شيميزو، بوصف كانتا حفيد

20- انظر Kaplan and Wang, Introduction to Trauma and Cinema, 16

21- انظر Shimizu, Miyazaki o yomu, 213-242

المربية العجوز له كان «مسكونًا»، ويشير إلى أن رد فعل كانتا القوي تجاه ساتسوكي كان بسبب أن «شيئًا غريبًا دخل الريف».[22]

وغني عن القول، كما يعترف شيميزو، أنه كان هناك تراجع فوري عن نظريته، حتى بين طلابه. وفي حين يُنظر عمومًا إلى فكرة اعتبار فيلم جاري توتورو كقصة مسكونة بالموت على أنها ضرب من التكهنات المنافية للعقل نوعًا ما، فإنها نالت شعبية كافية في أوائل القرن الحادي والعشرين وتصدرت مواقع الإنترنت ونشرات «الأخبار» التلفزيونية على فرضية أن الفيلم كان فيه أشياء أكثر من تلك التي كان استوديو جيبلي على استعداد للاعتراف بها. تم تقديم «الدليل» على ذلك، مثل التصور بأن ظلال الفتيات تختفي في نهاية الفيلم وأن الصندل الذي عثر عليه في البركة يعود حقًا إلى مي. ومع ذلك، فإن الفحص الدقيق للفيلم يظهر أن هذه «البراهين» غير صحيحة، والاستوديو نفسه أعلن أنه يرفض بشكل قاطع هذه النظرية.

أشار البعض إلى وجود أساس تاريخي للأسطورة، وهي جريمة القتل المثيرة للجدل والمعروفة باسم حادثة سایاما. التي حدثت في أواخر الخمسينيات في المنطقة التي تم تصوير الفيلم فيها وحيث عاش ميازاكي، وهي حادثة قتل لفتاة تبلغ من العمر ستة عشر عاما. اكتسبت تلك الحادثة شهرة على نطاق واسع من حقيقة أن المتهم كان من البوراكومين (يطلق هذا الاسم على أفراد أقلية من سكان اليابان مثل الآينو، وكذلك على المقيمين الكوريين والصينيين في اليابان-م)، وهم مجموعة من السكان المستضعفين في اليابان والذين لا يزالون يتعرضون للتمييز حتى الآن. من المؤكد أن ميازاكي كان سيعلم بهذه القضية، بسبب قربها الجغرافي منه وطبيعتها المثيرة للجدل، لأن العديد من الناس لا يزالون مقتنعين بأن التهمة قد لفقت لهذا الرجل.[23]

22- المصدر السابق ص223

23- أشار هيروشي أوي إلى بعض أوجه التشابه بين فيلم توتورو والفيلم الذي يتحدث عن الحرب الأهلية الإسبانية (روح خلية النحل)، حيث تمزج شقيقتان الخيال مع الواقع القاتم عن طريق إخفاء جندي هارب تراه الأخت الأصغر منهما وحشًا طيب القلب. انظر Aoi, Miyazaki anime no ango, 30–33

إذا كان هناك أي شيء يمكن تعلمه من هذه التكهنات غير السعيدة، فهو كيف يمكن للأسطورة أن تكون مرآة تعكس التغيّرات التي شهدها المجتمع الياباني في العقود التي تلت ظهور الفيلم. في الوقت الذي ظهر فيه الفيلم لأول مرة، وصلت اليابان إلى ذروتها الاقتصادية بعد الحرب. في غمرة حزنها على فقدان ماضيها الزراعي، كانت البلاد لا تزال تتطلع إلى مستقبل أفضل. كانت طوباوية فيلم جاري توتورو ترمز من نواح كثيرة وبشكل واضح، من خلال رؤيتها لماض مثالي تمت استعادته والدعوة إلى تناغم جديد بين الإنسان وغير البشر - إلى هذه اللحظة المتفائلة. بعد ظهور الفيلم، تعمقت في الاقتصاد مرحلة ركود ما بعد الفقاعة، وخلال ذلك، خيمت الحالة الكئيبة على اليابان: كان هناك فقدان شديد للثقة بإمكانية تعافي البلاد، ليس على المستوى الاقتصادي فقط ولكن على المستوى الروحي والعاطفي أيضًا. إن العالم الذي يمكنه أن يتخيل حتى توتورو كإله موت هو مكان مختلف نوعيًا عن اليابان المبتهجة في الثمانينيات.

ومع ذلك فإن الأسطورة صحيحة في ناحية واحدة: وهو أن فيلم جاري توتورو هو في الواقع عن الموت، أو على الأقل عن الفناء، وهو جانب من العالم كان مألوفًا لميازاكي منذ الطفولة المبكرة. كان مرض الأم المحتمل أن يكون مميتًا يطغى على القصة ويعمل كمحور لتطورات الحبكة النهائية. عندما تعترف ساتسوكي أخيرًا بأن والدتها قد تموت، فهي لا ترعب أختها الصغيرة فحسب، بل تفتح بوابات وعيها الخاص لإدراك حقيقة موت الأشخاص البالغين التي لا مهرب منها، وهو أمر كانت قد أبعدته عن نفسها سابقًا من خلال تقمص دور وشخصية «الطفلة الناضجة». إن إدراك أن والدينا يمكن أن يموتا في نهاية المطاف - وجود حقيقة أنه يمكن أخذ أي شيء جيد منا - هو أمر فظيع وضروري.

ومع ذلك، يتم استبعاد هذا الإدراك إلى حد كبير في عالم فيلم جاري توتورو الطوباوي، وتتم تنقيته من خلال الخيال. إن الإدراك الواعي بأن الطفولة ستنتهي أيضا في نهاية المطاف، وأننا سوف ننسى العالم المبهج لشبابنا هو الذي يتحاشاه الفيلم في الظاهر ولكنه يؤيده في نهاية المطاف. لكن الزمن نفسه، الزمن الذي لا يتوقف، هو العنصر المخيف في الفيلم،

ويذكرنا بعبارة هوسوي التي تصدرت هذا الفصل: «اليوتوبيا هي المكان الذي يتوقف فيه الزمن».[24] يكمن «سحر» فيلم جاري توتورو والسبب وراء كون جاذبيته عميقة وعالمية، في أنه سمح لنا باستعادة ما نسيناه والاستمتاع بالبراءة والجمال والفرح، ولو لبضع لحظات عابرة.

24- انظر, Hosoe, Hyakukai «Tonari no Totoro» o mite mo akinai hito no tame ni, 106

الفصل الثامن
الساحرة والمدينة

فيلم كيكي لخدمة التوصيل وقضايا الزمان والمكان ومفهوم الجندر

قبل بضع سنوات عندما كنت ألقي محاضرة حول ميازاكي، انتقدت إحدى الطالبات بداية فيلم كيكي لخدمة التوصيل (1989) وهوالفيلم التالي للمخرج بعد فيلم جاري توتورو. فقد أشارت إلى أنها لم تكن «واقعية»، فكيف يمكن أن تلتقي فتاة بمفردها بهذه الطريقة اللطيفة مع مجموعة من الغرباء في مدينة كبيرة. اختلف الكثير منّا معها، وكنت من أشدهم. قبل أربعين عامًا، كنت قد ذهبت إلى طوكيو وحدي وأنا في سن السابعة عشرة. كنت حينها قد وجدت عملاً في تدريس اللغة الإنجليزية واستأجرت غرفة بحجم ست حصائر (يستخدم الحصير لفرش الأرضيات في الغرف التقليدية على الطراز الياباني ويقاس به حجم الغرفة أيضا–م) – حوالي مائة قدم مربع–مع حمام خاص بها، وكانت مثل هكذا غرفة تمثل ترفًا حقيقيًا في تلك الأيام. قبل كل شيء، تعرفت على عدد من الأصدقاء، كانوا يشكلون مجموعة متنوعة ورائعة من الأشخاص بدءاً من مضيفة حانة هولندية أصبحت بمنزلة أخت كبيرة وانتهاء بثلاثة من معلمي اللغة الإنجليزية اليابانيين الذين أحبوا شرب البيرة ولعب السكرابل (هي لعبة ألواح الهدف منها تكوين كلمات إثر سحب عشوائي لسبعة أحرف–م)

من وجهة نظري، إذاً، فإن فيلم كيكي لخدمة التوصيل هو فيلم واقعي، بغض النظر عن حقيقة أنه يدور حول ساحرة شابة تطير على مكنستها وتتحدث

لساعات طويلة مع قطتها السوداء، جيجي. كما أن العديد من الشابات اليابانيات وجدنه واقعيًا على ما يبدو. تسابقت النساء العاملات اللواتي في العشرينيات من عمرهن لمشاهدة الفيلم مع الأطفال وعائلاتهن. وساهمن معًا في تحقيق أول نجاح كبير للفيلم الذي أنتجه استوديو جيبلي، مما زاد من التأكيد على أن موضوعة النساء الشابات المستقلات ومسألة التأثر بمناظر أوروبا تشكلان جوانب أساسية في عالم ميازاكي.

لم يتوقع أحد أن فيلم كيكي لخدمة التوصيل سيرى النور. عندما بدأ العمل في الفيلم، كان كل من ميازاكي واستوديو جيبلي في وضع حرج. كانت إيرادات أول فيلمين أنتجهما الاستوديو، وهما فيلم لابوتا قلعة في السماء ومشروع الإنتاج المزدوج لفيلمي قبر اليراعات وجاري توتورو، أقل بكثير من تلك التي حققها فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح، الذي أنتجه استوديو مختلف، وهو استوديو توبكرافت. بدأت تنتشر أقاويل بين أوساط العاملين في صناعة الأفلام تشير إلى أن استوديو جيبلي، وعلى وجه الخصوص ميازاكي، غير قادر على تحقيق النجاح.

أدى النجاح الذي حققه فيلم كيكي لخدمة التوصيل إلى حصول استوديو جيبلي على أموال ضخمة. كان للعلاقات التي يتمتع بها المنتج توشيو سوزوكي وجهوده في إنتاج وتسويق أفلام استوديو جيبلي أثر كبير في تحقيق هذا النجاح. يتذكر سوزوكي الضغط الذي شهدته عملية صناعة الفيلم، والشعور الدائم بعدم الاستقرار. حاول سوزوكي ترتيب إقامة روابط تجارية مع شركة ياماتو لخدمة التوصيل (التي بدا أن شعارها الذي كان عبارة عن قطة سوداء تحمل قطة صغيرة مثاليًا لفيلم يتناول قصة ساحرة وقطتها)، لكن سوزوكي وجد شركة ياماتو غير متعاونة في البداية. عندما سئل ممثل شركة ياماتو عن السبب، أجاب بطريقة غير لطيفة، «لقد مضى زمن تألق ميازاكي إلى غير رجعة، خصوصًا بعد أن بدأ فيلم نلوسيكا أميرة وادي الرياح يفقد جمهوره بشكل مطرد».[1]

على الرغم من أن شركة ياماتو انتهى بها الأمر في نهاية المطاف إلى المساعدة في تبني إنتاج الفيلم، فإن سوزوكي يتذكر هذه المناقشة التي غيرت

1- انظر Suzuki, Jiburi no nakamatachi, 32

شيئًا بداخله: «منذ ذلك الحين بدأت العمل بجدية في مسائل الترويج الناجحة للفيلم وبدأت في بذل كل طاقتي في القضايا الدعائية». كان موقف ميازاكي الخاص تجاه هذا التحول الواضح في التوجه نحو التركيز على الأغراض التجارية للفيلم متناقضًا. يتذكر سوزوكي كيف أن المخرج ميازاكي بدأ اجتماعًا عقده مع ممثلي شركة ياماتو بهجوم لاذع مخاطبًا إياهم بقوله «ربما يحتوي عنوان الفيلم على عبارة «خدمة التوصيل»، ولكن هذا لا يعني أن لدينا خططًا لتكريس هذا الفيلم لتعليم موظفي شركة ياماتو خدمة التوصيل».[2] كان فيلم كيكي لخدمة التوصيل في الواقع ذا منهج تربوي للغاية من خلال ما كان يحمل من رسائل تشير إلى أهمية أن يتمتع المرء بحريته واستقلاليته. وفي الوقت نفسه، فإن لقطاته الجذابة خلقت العديد من المناظر البانورامية السحرية التي نعترف بها الآن كعلامة مميزة لعالم ميازاكي التي تشمل: مناظر طبيعية خلابة، وهندسة معمارية أوروبية أنيقة، وبالطبع، مشاهد مذهلة للتحليق في السماء، تبدأ مع الفتاة التي تتجول وهي على عصا مكنسة مع سرب من الأوز وانتهاء بذلك المنطاد الهوائي الضخم الذي يتهادى ببطء عبر السماء. لكن الفيلم يحتوي أيضًا على مشهد قصير لم يسبق له مثيل في أعمال المخرج، وهو مشهد الفتاة الصغيرة وهي تتوجه إلى الحمام.

تستيقظ كيكي في صباحها الأول في منزلها الجديد، وهو عبارة عن غرفة صغيرة فوق أحد المخابز. تتقلب كيكي في فراشها، ثم سرعان ما تنهض وتخرج من الباب، وهي لا تزال في ثوب النوم. بعدها نرى كيكي من خارج المخبز، وهي تنزل إلى الطابق السفلي لتتجه نحو سقيفة منزلية صغيرة منقوشة عليها في الوسط هذه الكلمات: لا يحتوي المخبز على مرحاض داخلي. نسمع صوت شطف المرحاض، وتلقي كيكي لمحة خارج الباب فترى الخباز، وهو رجل ضخم وقوي البنية، يستعد ليوم جديد. تغلق كيكي الباب على عجل ولا تفتحه إلا بعد أن يعود الخباز إلى الداخل. نراها تندفع متجهة إلى غرفتها، ووجنتاها محمرتان من الإحراج.

لنكون واضحين، لا يوجد شيء خليع في هذا المشهد. بل بدلاً من ذلك،

2- المصدر السابق ص31

كما يشير الناقد تايتن كاواكامي، فإن المشهد عبارة عن عرض منفّذ بحرفية لتصرفات فتاة صغيرة تجد نفسها في وضع جديد.[3] يعبر ميازاكي عن الوقائع المادية للعيش في منزل شخص آخر ويزخرف ذلك بنوع من دقة المشاعر النفسية الحميمة التي ستصبح عنصرًا مثيرًا للإعجاب بشكل متزايد في أعماله.

لكن ما يجعل المشهد لا ينسى بشكل خاص هو أن كيكي ليست مجرد فتاة صغيرة. فقد كانت ساحرة تحت التدريب، وتعلمت الاعتماد على نفسها من خلال العيش لمدة عام بمفردها في مدينة جديدة غريبة، وهذا جزء تقليدي من فترة التدريب على السحر، وفقًا للرواية التي تنتمي إلى أدب الشباب والتي ألفتها الكاتبة إيكو كادونو واستند إليها الفيلم. يتابع الفيلم قصة كادونو من خلال الجمع بين الخيال والواقع مع تقديم مظهر لطيف وحنون لفتاة صغيرة تجتاز الصدمات النموذجية لسن المراهقة بينما تتعلم العيش بالاعتماد على نفسها. إن مشهد كيكي وهي تنضح بالخجل في طريقها إلى الحمام يعبر عن أسلوب جديد غير عادي بالنسبة لأفلام ميازاكي - أسلوب حياة حضري يجتمع فيه أشخاص غرباء بعضهم عن بعض في أوضاع ولحظات متباينة. وقد انتشر أسلوب الحياة الجديد هذا بشكل متزايد بين الشباب في اليابان في الثمانينيات.

هذا المزيج من الواقعية الشديدة وعناصر الخيال هو ما منح فيلم كيكي لخدمة التوصيل قوته الخاصة. لقد صنع ميازاكي لنفسه بالفعل اسمًا من خلال خلق شخصيات نسائية قوية في أفلام ناوسيكا، ولابوتا، وجاري توتورو في العام السابق، لكن لم يكن لأي منها هذا المزيج المعقد من السمات الذي جعل شخصية كيكي بهذه الواقعية. فنراها تعبر عن مجموعة من المشاعر-من الإيجابية، مثل الحماس الطفولي، والفرح البسيط، والامتنان الصادق، إلى المشاعر الأكثر تعقيدًا التي غالبًا ما تكون سلبية مثل: الحرج والخجل والضياع واليأس، من المفارقات أن هذه الساحرة الشابة هي واحدة من أكثر شخصيات أفلام ميازاكي قربًا للبشر، والفيلم نفسه إحدى أكثر قصص البلوغ (هي نوع فني من الأدب والأفلام التي تركز على نضوج بطل القصة من سن الصغر حتى سن البلوغ-م) قربًا إلى قلب المخرج وأكثرها إمتاعًا، وهو «جوهرة صغيرة»، كما يصفه الناقد شونسوكي سوجيتا.[4]

3- انظر Kawakami, Kono eiga wa omoshiroi! 22

4- انظر Sugita, Miyazaki Hayaoron, 141

بينما كان ميازاكي يتحدث مرارًا وتكرارًا عن أفلام توتورو وناوسيكا ولابوتا، لم أجد لديه سوى تعليقات قليلة على فيلم كيكي. ربما كان جزء من ذلك عائدًا إلى مجرد شعوره بنوع من الإرهاق: بدأ ميازاكي العمل في فيلم كيكي في اليوم التالي لانتهائه من فيلم جاري توتورو. علاوة على ذلك، فإنه تولى عملية إخراجه بعد أن عمل ثلاثة مخرجين آخرين على الفيلم. لم تكن هذه هي المرة الأخيرة التي يتحمل فيها مسؤولية إضافية في الإخراج - فقد كانت الرغبة في التحكم الجمالي والبحث عن الكمال إلى حد التلذذ بإرهاق أعصابه وقواه البدنية هي في الغالب سمات رئيسية ثابتة في عالم ميازاكي.

ربط ميازاكي فيلم كيكي لخدمة التوصيل بالثقافة المادية والاستهلاكية، التي كان يعرب عن ازدرائه لها بشكل متزايد. ظهر الفيلم خلال العام الأخير من فترة الفقاعة الاقتصادية في اليابان، وعلى الرغم من العمل الشاق الذي كانت تقوم به كيكي، وما كانت تتحلى به من مزايا الشرف، والمثابرة التي كانت تتناقض مع ثقافة تلك الحقبة القائمة على مذهب المتعة، فإن ميازاكي وضع في الفيلم لمحات تثير الشك لعدد من الشباب الذين ظهروا وهم يقضون أوقاتهم في حضور الحفلات.

على الرغم من أن ميازاكي قد عمل مع تاكاهاتا على إعادة صياغة قصص الأطفال الكلاسيكية، وقام في فيلم قلعة كاليوسترو بصنع نسخته الخاصة من قصص مانغا وفيلم الرسوم المتحركة لوبين الثالث، فإنه تحمل في فيلم كيكي لخدمة التوصيل وحده ولأول مرة مسؤولية صنع فيلم مقتبس عن رواية. علاوة على ذلك، كانت كاتبة الرواية على قيد الحياة. أدى اقتباس ميازاكي لرواية كادونو إلى حدوث بعض المناقشات الساخنة بين المؤلفة ومخرج الفيلم. في نهاية المطاف، استعان ميازاكي وتاكاهاتا بموظفة من استوديو جيبلي لإقناع المؤلفة المترددة أن موضوع الفيلم يفرض الاستعانة بروايتها.[5]

5- أقرت كادونو في النهاية بالاختلافات المهمة بين النثر والفن المرئي: إن إحساس السرد في الرسوم المتحركة يختلف تمامًا عن رواية القصص في الكتب. في الرسوم المتحركة، يتابع المشاهد القصة أمام عينيه، ولكن في حالة الكتابة، فإن القصة مدعومة بتوقع وتكهن القراء في كل مرة تقلب فيها الصفحة. انظر Miyazaki Hayao Zensho, 136.

مع ذلك، ظل ميازاكي بشكل عام، مخلصًا للسياق الأساسي لرواية كادونو - واستخدامها لهيكل خيالي لخلق قصة تروي التغيرات التي عاشتها بطلتها الواقعية. استعانت رواية كادونو بعناصر من الفولكلور الغربي التقليدي حول السحرة، مثل فستان كيكي الأسود، والمكنسة، والقط الأسود، والتزم ميازاكي بهذه الرؤية لكنه أضاف لمساته الحديثة الخاصة، لا سيما التكنولوجية منها.

على الرغم من أن الفولكلور الياباني يزخر بالعديد من الشخصيات الخارقة للطبيعة، فإن السحرة ليسوا جزءًا من تقاليده. ومع ذلك فبحلول أواخر القرن العشرين، أصبحوا عنصرًا أساسيًا في المانغا والأنيمي اليابانية. في الواقع، بينما كان ميازاكي لا يزال يعمل في استوديو توي في الستينيات، شارك في سلسلة أنيمي قديمة وشائعة للغاية تسمى سالي الساحرة. يُنظر إلى سالي الآن على أنها أصل العديد من شخصيات الساحرات والفتيات «ذوات القدرات الخارقة» اللواتي ما زلن يملأن سلسلة أفلام الأنيمي وقصص المانغا.

قد يكون استخدام الفولكلور لسرد قصة حديثة أمرًا صعبًا. لكن شخصية كيكي كانت أبعد ما تكون عن كونها ساحرة تقليدية، والفيلم بعيد كل البعد عن السرد التقليدي لأدب الشباب. تقوم الكاتبة كادانو في روايتها وفي الأجزاء اللاحقة المكملة لها، بتحديث الإطار التقليدي لشخصية الساحرة فلم تخلقها على شكل امرأة عجوز أو قبيحة الشكل أو قوية بشكل استثنائي، وتضعها في مواقف غير تقليدية. بطلة روايتها كيكي هي فتاة واقعية تبلغ من العمر ثلاثة عشر عامًا صادف أنها تمتلك قوتين خارقتين، القدرة على الطيران والقدرة على التحدث إلى قطتها. وما هو أكثر إثارة للاهتمام من هذه القدرات التقليدية إلى حد ما هو استعداد كيكي لمغادرة قريتها الريفية والبحث عن حظها في مدينة كبيرة وهي في سن مبكرة جدًا، وهي مهمة تناسب الذكور بشكل أكبر. ابتكرت كادونو حكاية خرافية معاصرة تتسم بالأصالة من خلال إدخال تحديث على النمط التقليدي لشخصية الساحرة ودمجه مع قصة تتحدث عن العيش من خلال المغامرات تناسب بطلًا يكون من الفتيان الذكور بشكل أكبر.

عاشت كادونو خارج اليابان لمدة عامين بعد التخرج مباشرة من الكلية، حيث سافرت إلى البرازيل، وهو أمر لم يكن طبيعيًا بالنسبة لشابة يابانية في

تلك الفترة وربما ساعدت تجربة شق طريقها في بلد أجنبي على إلهامها في تأليف تلك الكتب.

يمكن العثور على مزيد من الإلهام لروايتها هذه في الحركات السياسية التي اجتاحت اليابان منذ عقد الستينيات من القرن الماضي، وخاصة حركة تحرير النساء، التي انتشرت في اليابان قادمة من الغرب في أواخر العقد. وأدت إلى إحداث تغييرات كبيرة في الطريقة التي تنظر بها المرأة اليابانية إلى نفسها. بحلول عام 1985، زعزعت الحركة النسائية، إن لم تكن قد غيّرت بالكامل الأسس التقليدية التي كانت تبنى عليها مكانة المرأة في المجتمع.

بحلول الثمانينيات، أصبح بإمكان عدد كبير من النساء الدراسة في الجامعات والعمل خارج المنزل، على الأقل لفترة من الوقت. عكست الثقافة الشعبية ذلك، كما هو الحال في «قصص مانغا الفتيات» التي ظهرت منذ السبعينيات والتي تتحدث عن بطلات قويات وفعالات بشكل متزايد. في أحد نقاشاته عن شخصية كيكي، ربط ميازاكي قصتها بـ«الموظفات الشابات» في استوديو جيبلي، مشيرًا إلى أن «هناك تشابهًا في شخصية كيكي مع الشابات اللواتي يأتين إلى المدن الكبيرة بمفردهن، ويحلمن بأن يصبحن فنانات مانغا».[6] وبغض النظر عن أي شيء، فإن ميازاكي قام بتوسيع الجوانب التي تشير إلى حرية المرأة في الرواية، وأبرز بعض العناصر الأكثر ريادة فيها بشكل أكثر فعالية من الكتاب نفسه.

وقد فعل ذلك من خلال طريقتين مميزتين. الأولى من خلال تسليط الضوء على الشخصيات النسائية الأخرى، على وجه الخصوص، الفنانة الشابة المعتمدة على نفسها أورسولا، التي أصبحت نموذجًا تحتذي به كيكي في كل منعطف حرج تمر فيه في حياتها. لم يكن هناك حيز كبير لأورسولا في الكتاب. في الواقع، فإن المؤلفة كادونو لم تعطها حتى اسماً لها. من نواح عديدة، فإن أورسولا هي صورة أقدم لكيكي، الأمر الذي يؤكده المخرج من خلال جعله نفس الممثلة الصوتية تؤدي كلا الدورين.

هناك اختلاف رئيسي آخر هو أن ميازاكي يعمق الجوانب الكئيبة في الرواية

6- Miyazaki, Starting Point, 262

من خلال الاعتراف بتكلفة أن يستقل المرء بذاته والتأكيد على الشعور بالوحدة والتشكيك في الذات الذي يصاحب عملية النضوج.

خلقت التغييرات التي قام بها ميازاكي عملاً نجح في أن يبعث الشعور بالسعادة ولكنه مثير للاستفزاز، بل وحتى مدمر. يقدم الفيلم إشارات بارعة ليس إلى عملية النضج الفردي فقط ولكن لبعض القضايا الثقافية الأوسع التي اجتاحت اليابان أيضًا، مثل: التوترات بين التقاليد والحداثة، ومسار تصادم أسس الزمان والمكان التقليدية في مواجهة النظرة الجديدة للحداثة. تشير الناقدة مانابو موراسي إلى أن العمل يحتوي على شكلين أو حتى ثلاثة أشكال مختلفة من الزمن: «زمن الساحرة»، في إشارة إلى التقاليد البدائية التي ترثها كيكي من والدتها. و«زمن المجتمع»، الذي انعكس في العالم الحضري الصاخب الذي تعيش فيه؛ و«زمن الغابة»، أي الإيقاعات الطبيعية للغابة حيث تسكن أورسولا.[7] كان ميازاكي قد تطرق إلى فترات زمنية متناقضة في أفلامه السابقة، كما في رؤيته في فيلم جاري توتورو لشجرة الكافور القديمة ودورها في حماية مي وساتسوكي مما يجعلهما تشعران بالامتنان لها. وفي فيلم كيكي لخدمة التوصيل، يضيف للمرة الأولى البعد الديناميكي للزمن الحضري، وهو أمر لا يمكن أن يستنتجه المرء إلا من خلال غيابه في فيلم جاري توتورو.

تتجسد كل هذه التوترات في لقاء كيكي مع كوريكو، المدينة الجميلة المطلة على البحر التي تختار كيكي الاستقرار فيها. كان قيام ميازاكي بتسليط الضوء على المدينة مهمًا لعدة أسباب. فجعله كيكي تعيش في مدينة حضرية غنية وذات بيئة رأسمالية واضحة زاد بشكل واضح من حجم الجوانب الغريبة في هذه القصة الخيالية المعاصرة، مع التأكيد على الحدود الفاصلة بين «زمن الساحرة» و«زمن المجتمع الحالي». وعلى عكس الساحرات التقليديات (بمن في ذلك أمها)، فإن كيكي لا تستمد سبب وجودها (ورفاهها المالي) من التقاليد المتوارثة أو الميراث العضوي بل من صخب حياة المدينة.

المدينة هي أيضًا الموقع التقليدي للاستكشاف والنضج للأبطال الشباب

7- انظر Murase, Miyazaki Hayao no fukami, 126–128

في رواية التشكيل (نوع أدبي يركز على النضوج النفسي والأخلاقي لبطل القصة من سن الصغر حتى سن البلوغ-م) المعاصرة. العديد من الروايات الكلاسيكية اليابانية المعاصرة هي من روايات البلوغ، حيث يغادر بطل الرواية مسقط رأسه ليجد فرصته في المدينة الكبيرة. فأبطال روايات مثل رواية سانشيرو للكاتب ناتسومو سوسيكي ورواية مسألة شخصية للكاتب كنزابورو أوي ورواية الغابة النروجية للكاتب هاروكي موراكامي، يعثرون على المغامرة والتجارب الرومانسية والتحديات في طوكيو. تتبع كيكي هذا النمط، وتكبر من خلال الاعتماد على نفسها وهي تتحرك من خلال (وفوق) شوارع كوريكو الصاخبة فيما يمكن تسميته برواية تشكيل سحرية ونسوية.

تختلف قصتها ليس في كون بطلتها امرأة وأن بنيتها خيالية فقط، ولكن في كون المدينة التي تستقر فيها هي مدينة خيالية أيضًا، مما يسمح لميازاكي بالتقاط واختيار عناصر من المدن التي لفتت انتباهه بمرور الوقت. عندما ابتكر ميازاكي مدينة كوريكو (يظهر الاسم مرة واحدة فقط، على جانب الحافلة)، استوحى عناصرها من بعض المدن الأوروبية المفضلة لديه، خاصة مدينة فيسبي السويدية، ولكنه أضاف إليها جوانب من مدينة استوكهولم ومدن البحر الأبيض المتوسط. تم تنفيذ رسومات مدينة كوريكو بواسطة هيروشي أونو، الذي سبق له العمل في فيلم أكيرا. وهو تحفة من أفلام الرسوم المتحركة ويحوي رسومات رائعة للشخصيات الخرافية الفضائية.

لا يختلف الأمر تمامًا عما ابتكره هيروشي أونو لمدينة طوكيو الجديدة في فيلم أكيرا، فيمنح مدينة كوريكو حيوية دافئة إن لم تكن أكثر إنسانية، مما يجعل الشاشة تمتلئ بعجلات لا تتوقف حركتها تبدأ من الترام وتنتهي بعربات الأطفال. لكنه يقدم أيضًا مقاطع جميلة للغاية، مثل حديقة أوروبية كلاسيكية فيها نافورة تتناثر مياهها بلطف، وشارع مدينة هادئ تصطف على جانبيه مساكن أنيقة وما إن تهب رياح صيفية مفاجئة حتى تتناثر أوراق الأشجار المزهرة. تستدعي نسخة فيلم كوريكو إلى مخيلتنا بشكل أكبر بكثير مما تفعله الرواية نسخة أخرى من تصور عالم ميازاكي لأوروبا الخيالية، وتخلط الحكاية الخيالية مع توسع حضري يفوق الواقع.

تحاكي رحلة كيكي بعيدًا عن المنزل النزعة التي بدأت تتزايد لدى أفراد

المجتمع الياباني للسفر إلى الخارج. اتسمت أعوام الثمانينيات ليس بهيمنة المادية الاقتصادية فقط ولكن بظهور موجة ما أطلق عليه السياسيون ووسائل الإعلام نزعة التوجه إلى الخارج أيضًا. إلى جانب متابعة المشاريع التجارية في الخارج، بدأ عدد كبير من اليابانيين في السفر إلى الخارج من أجل السياحة. بدأت الشابات ينفقن رواتبهن للاستمتاع بمغامرة أو اثنتين في بلد أجنبي قبل الزواج. يلتقط فيلم كيكي لخدمة التوصيل الذي يقدم بإجادة مواقع أوروبية متخيلة لتدور فيها أحداث الفيلم ومن خلال بطلته الشابة المغامرة، هذه اللحظة المتألقة من نواح كثيرة، لذلك فليس من المستغرب أن الفيلم جذب بشكل خاص الشابات في العشرينات من العمر.

لم يكن نجاح الفيلم مضمونًا مسبقًا. قام سوزوكي بتنظيم حملة إعلانية واسعة النطاق، شملت تصميم الملصقات والإعلان عن الفيلم في شاشات التلفزيون. شعر ميازاكي وسوزوكي بالاستياء من ملصق الفيلم، ورفضا العبارة الأولى المبسطة التي كتبت عليه «قصة مثيرة عن ساحرة لطيفة تحلق في السماء» وقررا تغييرها إلى ما يعبر عن مشاعر الشباب المعقدة التي تناولها الفيلم. وقد توصلا في النهاية إلى عبارة «لقد كنت محبطة لفترة ولكني الآن أشعر أنني بحالة جيدة»، مكتوبة إلى جانب صورة لكيكي وهي تبدو كئيبة في المخبز. إن هذه العبارة، إلى جانب استخدام أغنية حزينة عن امرأة تركت زوجها كلحن رئيسي في الفيلم، قد لفتا حتمًا انتباه الشابات العاملات في المكاتب، اللواتي سيصبحن جزءًا كبيرًا من جمهور استوديو جيبلي.

لكن سبب نجاح الفيلم لم يكن مجرد مسألة عرض نسخة من أوروبا المثالية للمشاهدين أو نشر نظرة متفائلة للتغلب على الكآبة. على مر السنين، أصبحت قصة كيكي محكًا للعديد من الشباب، لا سيما الفتيات على وجه الحصر، اللواتي يرين في مغامراتهن نموذجًا خياليًا لتطورهن الخاص.[8] وفي حين أن جمال معمار مدينة كوريكو يغري المسافر الحالم، فإن جوهر الفيلم يكَمن في شبكة العلاقات المفيدة والمتنوعة التي بنت كيكي أغلبها مع النساء.

8- يتذكر الناقد شونسوكي سوغيتا، كم كان يحب شخصية كيكي عندما كان صبيًا صغيرًا، لأنها على وجه التحديد كانت ودودًا وواقعية أكثر من شخصية ناوسيكا أو كلاريس. انظر. Sugita, Miyazaki Hayaoron, 141

وكما هو الحال في فيلمي جاري توتورو ولابوتا، خلق ميازاكي مجتمعًا مثاليًا، لكنه في هذه المرة اختار المدينة مكانًا له.

كان عامل الزمن هو العنصر الآخر الذي توجب على كيكي التعامل معه. بعد وقت قصير من وصولها إلى كوريكو، توشك كيكي أن تصطدم ببرج الساعة المهيب في المدينة. وبرج الساعة هذا هو تذكير «بإيقاعات الزمن في المدينة»، على عكس إيقاعات الريف التي نشأت معها كيكي. كما أنه يتنبأ بما ستخوضه كيكي من صراعات متكررة من أجل ألا تتأخر في المواعيد عندما تبدأ العمل في خدمة التوصيل.

كان عامل المكان، سواء في الجو أو البر، مهمًا أيضًا. ابتكر ميازاكي العديد من اللقطات لكيكي وهي تحلق فوق المحيط والريف والمدينة، مما يشير إلى إحساس كيكي المتزايد بالقوة وهي تتعلم إتقان التحكم بمكنستها وسط السماء الواسعة وفي شوارع مدينة كوريكو المزدحمة. وبالتالي يمكن اعتبار رحلة كيكي أنها خطوة أخذتها بعيدًا عن الأشياء التقليدية، فنقلتها من «زمن الساحرات» والأمكنة الريفية أو الطبيعية، إلى فضاء المدينة وزمن الحداثة.

ليس من قبيل الصدفة بالتأكيد أن تبدأ قصة كيكي عندما تبلغ الثالثة عشرة من عمرها، وهي السن التي تبدأ فيها الفتيات في العادة بالحيض. إنها في فترة حرجة في حياتها، بين الطفولة والنضج، وبذلك فهي تمثل بطلة قصة مانغا كلاسيكية. ربما يكون هناك سبب آخر لنجاح الفيلم وهو أنه في حين تجسد كيكي السمات الذكورية التقليدية للعمل الشاق والمغامرة، فإنها تحتفظ بسمات الأنوثة التي ترمز بشكل أكبر للنزعة الاستهلاكية والبحث عن المتعة. فقد كانت تشعر بالإحراج من ملابسها وتتمنى أن تذهب إلى الحفلات، لكنها تجمع بين اهتمامات الفتيات الصغيرات التقليدية إلى جانب الوعي بقيمة المال، والالتزام بالاعتماد على الذات والاستقلال في عالم تقني حضري.

إن أول لمحة لنا عن كيكي قبل أن تغادر المنزل كانت وهي في غاية الهدوء والراحة، بعيدة كل البعد عن ضغوط الزمان أو المكان. تستلقي في مرج أخضر، وبجانبها قطتها السوداء جيجي، تستمتع بأواخر أيام الربيع بينما تهب الريح من حولها. وكما هو الحال في فيلمي جاري توتورو وناوسيكا أميرة وادي الرياح، تلعب الريح دورًا بارزًا، وتعمل كمحفّز للأحداث المهمة،

ولكن في هذا المشهد تكون الريح عاملًا مساعدًا، أما العامل الذي يحفزها على التصرف فهو أداة تكنولوجية: مذياع ترانزستور يعرض تقريرًا عن حالة الطقس. بسماعها التوقعات بليلة جميلة مع اكتمال القمر، تقرر كيكي أن الوقت قد حان لبدء رحلتها.

ظلّت التكنولوجيا ضيفًا مرحبًا به في رحلة كيكي، كانت تأخذ المذياع معها إلى أي مكان تذهب إليه وتربطه بعصا مكنستها. إن الجمع بين عصا المكنسة والمذياع يمثل دلالة رمزية بطرق عديدة. كان المذياع هدية من أبيها، وتميل الأدوات التكنولوجية، كما هو معتاد في عالم ميازاكي، إلى الارتباط بشخصيات ذكرية، خاصة تومبو صديق كيكي الذي يقوم بتصميم الطائرات. كانت عصا المكنسة تعود لأمها. في مشهد مغادرتها المنزل نرى كيكي تقاوم رغبة والدتها بإعطائها مكنستها القديمة؛ إنها تفضل المكنسة الجديدة تمامًا التي صنعتها بنفسها بشق الأنفس. ومع ذلك فإن رأي والدتها هو الذي يحسم الأمر، وهنا الدلالة واضحة - كيكي لا تزال غير مستقلة تمامًا عن والدتها في هذه المرحلة، على الرغم من أنها تعتقد أنها يجب أن تكون كذلك. كان يجب أن تستخدم مكنسة والدتها، التي توارثتها من أمها والتي تشكل داعمًا حقيقيًا لها، لتكون الأساس لخطواتها التالية نحو الاعتماد على الذات.

يضيف ميازاكي لاحقًا مشهدًا مثيرًا للاهتمام تشرح فيه كيكي لصديقتها الجديدة، الرسامة أورسولا، أن القدرة على الطيران تسري في «دمها». في النسخة الإنجليزية من الفيلم، تُترجم كلمة «الدم» على أنها «روح»، ولكن رهافة كلمة «الدم» (معناها تشي في اليابانية) تشير إلى الجوهر الأساسي لقوتها وارتباطها الوثيق مع والدتها. يبدو أن ميازاكي فكر في مسألة تحليق كيكي بإسهاب، محاولاً أن يميز بين المكنسة كشيء يطير ذاتيًا وبين أن يكون له مصدر طاقة يستمده بالكامل من كيكي. في الرواية الأصلية، فإن تومبو هو الشخص الذي أخبرته كيكي أن الطيران يسري في «دمها». يحسدها تومبو، الذي كان مفتونًا بالطيران والآلات، على قدرتها على التحليق «بشكل طبيعي». يؤكد ميازاكي من خلال نقل تلك القدرة إلى أورسولا، التي تربط قدرة كيكي على الطيران بقدرتها على الرسم، على أهمية التناسق فيما يتعلق بالفن والموهبة، ويحافظ أيضًا على هذه القوى في سياق أنثوي.

يتناقض مذياع كيكي مع الطبيعة الأنثوية لعصا المكنسة. يشير هذا المذياع، الملتصق بعصا المكنسة، الذي يقدم الموسيقى والأخبار وتقارير التنبؤ بأحوال الطقس، إلى وجود علاقة إيجابية بين التكنولوجيا والطبيعة. هذه الهدية التكنولوجية لوالد كيكي تشكل أيضًا نوعًا من الدعم، فهي تسمح لكيكي بالشعور بالاتصال بالمجتمع الأوسع الذي ستصبح قريبًا جزءًا منه عندما تتوجه نحو مدينة كوريكو.

مع استثناء رئيسي واحد (مشهد الغابة التي خاضت فيها كيكي مغامرة مع الطيور والتقت فيها بأورسولا)، احتلت مشاهد الطبيعة إلى حد بعيد المركز الثاني في الفيلم. إن الإيقاع الصاخب لحياة المدينة - أصوات السيارات والشاحنات والدراجات وحتى صيحات الشرطي المفرطة في الحماس - يهاجم كيكي على الفور ما إن تحط الرحال هي ورفيقتها القطة في مدينة كوريكو. في هذا العالم الجديد، يجب أن تتعلم كيف تعيش - اجتماعيًا واقتصاديًا ورومانسيًا - وأن تأخذ بنظر الاعتبار كل الواجبات والحقوق التي يجلبها النضج. للقيام بذلك تصبح رائدة أعمال، وتنخرط في عمل يمزج بين الواقع والخيال. كان ذلك العمل هو خدمة التوصيل. كانت تنتقل بعصا مكنستها، لتقوم بتوصيل أشياء مختلفة تبدأ من لهاية الأطفال لتشمل حتى الصناديق الثقيلة، وسط العواصف والطقس السيئ وعواصفها الداخلية من الشك الذاتي والاكتئاب.

إن مزج ميازاكي للحكاية الخيالية مع وقائع الحياة اليومية يقدم للجمهور الشاب لمحة عن الاعتماد على الذات، الذي ينبع رغم أنه قائم على الخيال، من الصفات الإنسانية الأساسية للمثابرة والتحمل والرغبة في العمل بجد. كانت كيكي محظوظة لأن لديها الكثير من الناس لمساعدتها. وفي حين أن الرواية الأصلية تركزت إلى حد كبير حول الأشياء المثيرة للاهتمام أو المسلية التي كان على كيكي توصيلها، فإن تركيز ميازاكي انصبّ بشكل أكبر على لقاءاتها الاجتماعية مع سكان كوريكو. كانت معظم الشخصيات الذكورية التي قابلتها مخيبة للآمال. والتي امتدت من المتنمّر (الشرطي الذي يريد معاقبتها على التحليق)، إلى البيروقراطي (موظف استعلامات الفندق الذي يطالب كيكي بهويتها)، إلى شخص غير ناضج ببساطة (تومبو، صديق كيكي المحتمل).

في المقابل، كانت الشخصيات النسائية، باستثناء بعض «الفتيات اللئيمات» اللواتي كُن يسخرن منها، يقدمن المساعدة لها ومتعاطفات معها.

يتضح بروز الشخصيات الأنثوية منذ أول مهمة توصيل تقوم بها، وقد حدثت بمحض الصدفة: بعد يومها الأول المرهق في مدينة كوريكو، كانت كيكي تقف بائسة ووحيدة على حافة مرتفع يشرف على المدينة عندما تندفع امرأة حامل راكضة بجانبها وهي تحمل لهاية طفل في يدها. كانت تلك هي زوجة الخبّاز وتُدعى أوسونو، تحاول إعادة اللهاية إلى زبونة نسيتها في المخبز. تتطوع كيكي لتسليمها إلى الزبونة عن طريق التحليق بعصا مكنستها. عند عودتها، تقدم أوسونو الممتنة لها ولقطتها جيجي مكانًا لتسكن فيه فوق المخبز الذي تملكه مع زوجها.

لم يكن لقاء كيكي الأول حينما شرعت تعمل مقتصرًا على الفتيات فقط بل شمل الأمهات أيضًا، اللواتي كان أطفالهن إما من الرضع وإما في سنتهم الأولى. إن التركيز على النساء والأطفال الرضع يدعم تعليق الناقد توموهيكو موراكامي على أن كيكي أصبحت بشكل متزايد جزءًا من «شبكة من النساء». بالنسبة إلى موراكامي، فإن هذه «الشبكة» ليست بالضرورة ظاهرة إيجابية وكتب قائلًا: «بصفتي أبًا يشاهد الفيلم لا يسعني إلا أن أشعر بالحزن وعدم الارتياح لفكرة أن ابنتي تذهب بعيدًا».[9] ومع ذلك فمن وجهة نظر الرسالة التي كان يحملها الفيلم، فإن تنوع وعمق هذه «الشبكة من النساء» يقدمان منظورًا جديدًا في رحلة «البطلة»، ويبيّنان أن النساء يمكنهنّ أن يتجاوزن الدور التقليدي «للمرأة الحكيمة» الشائع في العديد من هذه الحكايات.

كان من بين تلك الشخصيات النسائية إلى جانب أوسونو، التي كان دعمها لكيكي ثابتًا وحاسمًا، مصممة أزياء فاتنة كانت أول زبونة لكيكي، وجدة كانوا ينادونها باسم المدام، ومدبرة المنزل المسنّة، بيرثا، وكنّ جميعًا يشجعن كيكي مِن خلال التعبير عن الامتنان لها وتحمسهن لنشاطها.

لقد بث ميازاكي الحيوية والنشاط حتى في هذه الشخصيات النمطية إلى

9- انظر Murakami, «Danseigenri o yume no ryo¯iki ni osameta sho¯jo no tabidachi,» 135.

حد ما بأسلوب فريد من نوعه. فمصممة الأزياء تهتم بشكل أساسي بعملها وعائلتها، كما أن الجدة اللطيفة كانت تتمتع بشخصية ذات مهابة ورقي. وكانت بيرثا تعطي شعورًا بأنها شخصية غريبة الطباع، فكانت لا تفتأ تُكرّر «حبها للمغامرات» وتتسلل نحو غرفة كيكي لمعرفة ما إذا كان بإمكانها استخدام مكنستها للتحليق بها.

لكن أورسولا كانت بلا شك أهم رفيقات كيكي. كان أول لقاء بينهما حدثًا لا يمكن نسيانه: كانت كيكي والقطة جيجي تطيران فوق إحدى الغابات لتوصيل دمية قطنية على شكل قطة، كانت تمثل هدية زبونتها مصممة الأزياء إلى ابن أخيها بمناسبة عيد ميلاده. حين تعصف بمكنستها رياح قوية كانت قد تجاهلتها في البداية، مما يتسبب في سقوط القفص الذي يحمل الدمية في عمق الغابة المظلمة. تحاول كيكي استعادة اللعبة، وتواجه مجموعة من الغربان الغاضبة وتوضح لها جيجي أن الغربان تعتقد أنها على وشك سرقة بيضها. تقنع كيكي جيجي بأن تحل محل اللعبة. بينما تتظاهر جيجي غير السعيدة بأنها دمية قطنية عندما تصل إلى منزل ابن أخي مصممة الأزياء، تبحث كيكي بشكل محموم عن اللعبة الحقيقية، مدركةً ضغوط الوقت الذي بدأ ينفد. تعثر كيكي على الدمية عند نافذة منزل خشبي، تملكه امرأة شابة أكبر من كيكي ببضع سنوات، وهي أورسولا، التي يتبين أنها رسامة موهوبة.

يشير الهجوم الذي تتعرض له كيكي من قبل الغربان الغاضبة وعدم إدراكها لقوة الرياح من حولها إلى تراجع وعيها بالطبيعة. على النقيض من ذلك، تتواصل أورسولا مع كل من الطبيعة والغابة المحيطة بها وتجسّدهما في أروع إبداعاتها الفنية. في المرة الأولى التي تظهر في الفيلم نراها وهي تجلس القرفصاء على سطح منزلها، ترسم الطيور التي هاجمت كيكي سابقًا، بينما تحاول كيكي، التي كانت تجلس وهي محرجة على السلم، جذب انتباهها دون جدوى. كان تعامل أورسولا السلس مع الغربان يتناقض مع شعور كيكي بالخوف منها. فقد كانت هذه الرسامة الشابة تعاملها باحترام وإعجاب، واصفة إياها بـ«الجميلة». يعكس هذا التفاعل اللطيف مع الغربان ذات المظهر الغريب علاقة أورسولا السلسة مع الطبيعة وتقبلها للعزلة والخصوصية اللازمتين للإبداع الفني.

وهي في هذا الصدد، تشبه مجموعة مهمة من المعتكفين من المشتغلين

في حقلي الأدب والفن الذين تزخر بهم ثقافة بلدان شرق آسيا. كان أغلب هؤلاء النساك من الذكور وكانوا من المبدعين في الرسم والكتابة والشعر. وكان من أكثرهم شهرة في اليابان، كامو نو تشومي وهو أحد أفراد حاشية البلاط الإمبراطوري في القرن الثاني عشر، وكان شاعرًا وموسيقيًا وكاتبًا هجر العالم في سن مبكرة نسبيًا لينعزل في «كوخه الذي تبلغ مساحته عشرة أقدام مربعة».. لطالما كان ميازاكي معجباً بأعمال تشومي، ويبدو أنه يخلق نسخة نسائية له في أورسولا الموهوبة والمعتمدة على نفسها. كما أنه يخلق بوضوح شخصية مرشدة لكيكي أكبر سنًا منها، ربما تمثل جانبًا آخر من «شخصيته»، كما يشير الناقد سوغيتا.[10] ورغم أن أورسولا تعيش في زمن «الغابة» أو «الطبيعة»، يتم تصويرها في الفيلم على أنها لا تخشى المدينة، ويظهر هذا جليًا حينما يضيف ميازاكي مشهدًا في الفيلم يصور زيارتها لكيكي في مدينة كوريكو.

تصبح أهمية أورسولا أكثر وضوحًا عندما تفقد كيكي قدرتها على الطيران، وهو الحدث المهم غير المذكور في الكتاب ولكنه يمثل أحد المحاور المهمة في الفيلم. بالنسبة إلى كيكي، كان فقدان قدرتها على الطيران يمثل فقدانًا لهويتها. وكانت تصرخ قائلة إنها ستصبح «لا شيء» إذا لم تستطع الطيران.

لطالما جعلتني حدة هذا المشهد أتساءل عما إذا كان ميازاكي قد قام بإسقاط شخصيته على بطلة فيلمه. كان ميازاكي في الوقت الذي بدأ فيه العمل في فيلم كيكي لخدمة التوصيل، قد أمضى في مجال عمله ومن دون توقف تقريبًا مدة عقدين ونصف العقد. كان مرهقًا وسريع الغضب والانفعال. لا بد أن الإشاعات التي سرت في أوساط صناعة السينما التي كانت تتحدث عن أن فيلم كيكي لخدمة التوصيل ربما يكون هو الفيلم الأخير له قد استنزفته نفسياً أيضًا. بعد فترة وجيزة من الانتهاء من الفيلم، قدم طلبًا مدهشًا حقًا لسوزوكي، وطِلب منه «إغلاق» استوديو جيبلي. وفقًا لسوزوكي، فإن ميازاكي استنتج أنه يجب ألا يتجاوز عدد الأفلام التي ينتجها أي استوديو ثلاثة أفلام، بحجة أنه «أثناء صنع الفيلم سيكون هناك العديد من الصدامات، وتصبح العلاقات بين

10- انظر Sugita, Miyazaki Hayaoron, 140

العاملين متوترة، لذلك فإنه ما لم يعِد الاستوديو ترتيب أوضاعه من جديد، فلا يمكن أن يستمر في الإنتاج».[11]

كان سوزوكي كتومًا للغاية في شرح تفاصيل ما تشير إليه تعابير ميازاكي عن «صدامات» و«ثقافات مختلفة»، لكن هذه ستكون أول محاولة من بين محاولات عديدة للمخرج للابتعاد عن الاستوديو الذي ساعدت طاقته وتفانيه في خلقه. كان من الحتمي أن ميازاكي سيشعر وقد بلغ من العمر الثامنة والأربعين، بمزيد من المسؤوليات والضغوط لمساعدة تلك المؤسسة على صناعة أفلام ناجحة لإرضاء جمهور متعدد الأمزجة.

لحسن الحظ، فإن سوزوكي أنقذ الموقف بالطريقة العقلانية للأخ الأكبر. توصل الاثنان إلى رؤية «لإعادة ترتيب» أوضاع استوديو جيبلي عن طريق خلق بيئة عمل جديدة. كانت أهم ميزة لها هي تقديم وظائف دائمة وبدوام كامل للعاملين في الاستوديو، وهي لم يسمع بها تقريبًا من قبل في صناعة الرسوم المتحركة اليابانية التي كانت تهيمن عليها العقود القصيرة الأجل والعمل المستقل.

ستكون أورسولا هي من سينقذ كيكي. وهي لا تفعل ذلك من خلال مساعدتها على استعادة قدرتها على الطيران، ولكن من خلال إخبار كيكي القلقة للغاية أنها فقدت أيضًا في بعض الأحيان قدرتها على الرسم، وأنها كثيرًا ما تعاني من «قفلة الفنان» (وتعني نضوب الأفكار أو توقف العقل عن الإبداع–م). عندما تسألها كيكي عما تفعله في مثل هذه الظروف، ترد أورسولا بشكل مباشر بأنها «تأخذ قيلولة» أو «تتجول سيرًا على الأقدام». وبذلك، فإن أورسولا تقدم نموذجًا سلسًا وغير مخيف للتعامل مع موقف صادم حقًا.

لا تؤدي نصيحة أورسولا التي قدمتها بكل هدوء إلى استعادة كيكي لقدراتها على الفور، ولكنها كانت أساسية لمساعدة كيكي على تعلم قبول الذات. مع ذلك لم يكن تطور كيكي مجرد أمر نفسي. ينحرف ميازاكي أيضًا عن الرواية من خلال تقديم بعد اقتصادي قوي للقصة. بينما تؤكد كادونو في العمل الأصلي، أن كيكي لا تحصل على مدفوعات مالية مقابل خدماتها، فإن

11– مقتبس عن ميازاكي في Suzuki, Jiburi no nakamatachi, 45

المخرج في الفيلم يطيل من وقت المشاهد التي تتعلق بدفع النقود. لا يقتصر الأمر على حصول كيكي على أجر مقابل عمليات التوصيل، بل إنها تتناقش مع أوسونو حول المبلغ الذي يتم تحصيله من زبائن المخبز.

لكن المخرج يوضح أيضًا أن استقلال كيكي المالي والنفسي له ثمنه، وهو التخلي عن الملذات التافهة للمراهقة. في بداية الفيلم، تخبر كيكي قطتها جيجي أنهما يجب أن تغادرا المنزل قريبًا خشية أن يصبح لديها «صديق رائع» ويصعب عليها حينها تركه. في وقت مبكر من وجودها في مدينة كوريكو، تقف كيكي مترددة أمام نافذة أحد المتاجر، وهي تطمح إلى شراء زوج من الأحذية الحمراء البراقة التي لا تستطيع تحمل ثمنها - ربما في إشارة بارزة إلى دوروثي بطلة فيلم ساحر أوز (فيلم موسيقي وكوميدي درامي وخيالي أمريكي من إنتاج شركة مترو غولدوين ماير عام 1939-م)، وهي فتاة صغيرة أيضاً توجب عليها أن تشق طريقها في الحياة من دون مساعدة الوالدين. في العديد من المشاهد المؤثرة اللاحقة، نشاهد كيكي تشعر بالحزن بينما يستمتع شباب المدينة ممن هم في سنها بالاسترخاء في أوقات الظهيرة في أيام الصيف.

يؤكد ميازاكي على الثمن الذي توجب على كيكي دفعه لكونها غريبة. في سلسلة متتالية من المشاهد المحزنة بشكل خاص، تذهب مع تومبو لتجربة دراجته الجديدة «التي تطير» والتي تعمل بالطاقة الناجمة عن تحريك مروحة كبيرة مثبتة بها. ينزل بها الاثنان بسرعة إلى أسفل الطريق المنحدر، ويتابعان سيرهما على طول الطريق الساحلي، وفي النهاية تسقط الدراجة على الأرض وتتحطم وسط حديقة خضراء بجانب المحيط. وسط شعور بالارتياح لكونهما لم يصابا بأذى، تغرق كيكي في ضحك مهدئ للأعصاب حين يسألها تومبو ما إذا كانت قد استخدمت قدراتها السحرية في الطيران وجعلتهما يهبطان بسلام.

يختار المخرج تلك اللحظة ليعرض لنا موقفين متضاربين، فبينما كان عدد من أصدقاء تومبو المحبين للمتعة يصيحون عليه وهم في سيارة عتيقة مهجورة ومحطمة للانضمام إليهم للقيام بجولة في منطاد هوائي ضخم تم ربطه بعيدًا عند الشاطئ. يدعو تومبو كيكي للانضمام إليهم، لكنها ترفض بعناد. وبينما هي تقف بمفردها، وظلها المظلم يواجه البحر، تسمع إحدى الفتيات في

السيارة وهي تقول، «هذه هي فتاة خدمة التوصيل». فتخبر تومبو بغضب أنها بحاجة إلى العودة لأن لديها عملًا، وتعود أدراجها إلى المخبز.

ليس من المستغرب أن تبدأ كيكي بفقدان قوتها بعد هذه النهاية المقلقة لوقتها الممتع مع تومبو. فتلك الفتاة الأخرى التي عرّفت كيكي من خلال عملها تكثف إحساسها بالعزلة والضعف وتذكّرها بشدة أنها على عكس هؤلاء الشباب المحظوظين، عليها أن تكسب رزقها. يؤكد ميازاكي على وحدتها من خلال فقدانها المفاجئ لقدرتها على التحدث مع جيجي - ومرة أخرى، فإن هذا لا يحدث في الكتاب. في لحظة مؤلمة من إدراك الذات، تخبر كيكي جيجي اللامبالية بأنه لا بد أن شيئًا ما قد حدث لها. ثم ترتمي على سريرها وتشكو بألم «أصبح عندي أخيرًا أصدقاء ولكني لم أعد أطيقهم».

لكن مثل هذه الشكوى لا تتناسب مع مجريات رواية واقعية للشباب، حيث يمكن أن تعوّد كيكي نفسها ببساطة على مسألة فقدان قدرتها على الطيران وتعود لتأخذ مكانها الطبيعي بين الناس العاديين. في الواقع، يشير ميازاكي مازحًا إلى أن تكملة الرواية، ستشهد في النهاية قيام كيكي بفتح خدمة التوصيل بالدراجات.[12] لحسن الحظ أنه أفشل مثل هذا الاستنتاج التافه من خلال تقديم نهاية مثيرة للفيلم تنافس فيها كل من السحر والتكنولوجيا لصنع مشهد إنقاذ مثّل ذروة أحداث الفيلم اشترك فيه برج الساعة في مدينة كوريكو، والمنطاد الهوائي، والمكنسة السحرية، وصبي صغير كان في محنة.

تبدأ نهاية الفيلم بشكل لطيف حين تقوم كيكي بزيارة إلى المدام، صديقتها الأنيقة الكبيرة في السن. وحينها تشاهد كيكي تقريرًا إخباريًا متلفزًا يفيد بأن رياحًا قوية قد تسببت في اقتلاع المنطاد الهوائي من مكانه وأنه سيطير في الهواء. وكان في طريقه للاصطدام ببرج الساعة. والأسوأ من ذلك أن تومبو يتدلى منه وقد تشبث بأحد حبال الربط. تقوم كيكي المضطربة ولكن المصممة على إنقاذ الصبي باستعارة مكنسة من سيارة كنس الشوارع وتحاول الطيران مرة أخرى. وتنجح في التحليق، على الرغم من أن المكنسة المتهرئة كانت تترنح وتتأرجح تحتها. في نهاية المطاف، تتمكن من الطيران وتتوجه لإنقاذ

12- انظر Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 148

تومبو الذي كان على وشك أن يفلت الحبل من يديه، وتتصاعد من وسط حشد الناس المتجمعين في الأسفل هتافات الفرح.

ظهرت نهاية الفيلم مقارنة بالإيقاع الهادئ بشكل عام لمعظم أجزائه، صاخبة ومضطربة. في الواقع فإن بعض النقاد اليابانيين انتقدوا نهاية الفيلم، واصفين إياها بأنها «مبهرجة» و«عادية»، ولم يستسيغوا مشهد الناس المحتشدين وأداءهم المفتعل مثل الذي يحدث في أفلام الحركة.[13] في الواقع، فإن النهاية تربط عددًا من الموضوعات الرئيسية في الفيلم مع ترك مساحة لمزيد من التطورات المهمة. أعد ميازاكي بمهارة هذه الخاتمة، وعرض فيها مشاهد المنطاد الهوائي والإشارات إليه في المذياع أو في الحوار. من خلال إنهاء العمل بمشهد حركة شامل صاغه سكان المدينة، سمح لنا ميازاكي أيضًا برؤية كيكي كبطلة تقليدية، وأن إنقاذها لتومبو ساعدها على الاندماج في مجتمعها الجديد. وفي حين أن الذروة العاطفية للفيلم تأتي على الأرجح عندما تصيح كيكي بأنها لا تساوي شيئًا من دون القدرة على الطيران، فإن النهاية الصاخبة للفيلم تجمع مرة أخرى بين الطبيعة والأعمال الخارقة للطبيعة والبشر والتكنولوجيا. إن ثقة كيكي بنفسها، التي تم تأكيدها من خلال قدرتها المتجددة على الطيران، هي التي سمحت لها بالسيطرة على كل من الزمن والتكنولوجيا، اللذين رمز لهما برج الساعة والمنطاد الهوائي.

يخلق الفيلم انسجامًا بين القوى التي كانت تبدو متناقضة. في المشهد الذي يصور كيكي وتومبو وهما يسيران بسرعة على طريق الشاطئ مستقلين الدراجة ذات المروحة الكبيرة، يوضح ميازاكي أن التكنولوجيا والقوى الخارقة للطبيعة يمكن أن يعملا معًا. تصنع لنا كيكي بطيرانها بعصا مكنستها فوق شوارع مدينة كوريكو الجميلة ولكن الحضرية تمامًا، «مفارقة تاريخية صادمة»، إذا ما أردنا استخدام العبارة الرائعة التي قالها البروفيسور مايكل ديلان فوستر.[14] فكيكي تثب من الماضي ولا تجتاز المكان فقط بل الزمان أيضًا. يشدد ميازاكي على تنافر وجود المكنسة التي تمثل أداتها الخارقة للطبيعة في كوريكو من خلال تحشيد وسائل نقل تقليدية أكثر في الفيلم مثل: القطارات وعربات الترام

13- المصدر السابق

14- انظر Foster, «Haunting Modernity,» 14

والسيارات والشاحنة المتواضعة التي تقل أورسولا وكيكي أثناء عودتهما إلى منزل أورسولا في الغابة.

يشير وصول السحر الذي تمارسه كيكي إلى ذروته بالسيطرة على كل من العصر الحديث والتكنولوجيا إلى مستقبل متفائل تحتفظ فيه التقاليد بكيانها في مواجهة انتهاكات الحداثة. ويتضح ذلك أكثر في المزيج الذي يحتويه مشهد النهاية. يظهر لنا المخرج كيكي وهي سعيدة باندماجها في الحياة الحضرية، مستمتعة بالصداقة مع الشباب في سنها. وفي الوقت نفسه، نشاهدها وهي تحلق بعصا مكنستها فوق تومبو وهو على دراجته ذات المروحة، وهذه إشارة بسيطة ولكنها فعالة لقبول العالم الذي يضم كلًا من التكنولوجيا والسحر.

ينهي ميازاكي الفيلم بمشهد والدي كيكي وهما يقرآن رسالة منها تكتب فيها عن استقرارها بنجاح في حياتها الجديدة. وفي حين يبدوان مبتهجين، يشير الناقد سوجيتا إلى أن والديها قد يشعران أيضًا بالحزن.[15] إذا كان فيلم جاري توتورو من بعض النواحي فيلمًا عن الخوف من الموت، خاصة خوف الطفل من وفاة أحد الوالدين، يمكن اعتبار فيلم كيكي لخدمة التوصيل مرتبطًا بالخوف من الانتقال. من ناحية، فإن هذا الخوف هو شكل من أشكال الحزن على فقدان الطفولة، من وجهة نظر الوالدين اللذين يراقبان ابنهما أو ابنتهما وهما يكبران، أو ربما الحنين الذي تشعر به الشابات من عاملات المكاتب اللواتي يشاهدن الفيلم إلى سنوات طفولتهن الخاصة. يؤدي هذا المسار المعقد من حنين الكبار إلى بدايات الاستقلال المبكرة والوعي المحزن لما يجلبه الاستقلال إلى خلق إضافات إلى القوة العاطفية للفيلم. من المثير للاهتمام، أنه على الرغم من أن كيكي تستعيد قدرتها على الحياة، فإنها لا تستعيد قدرتها على التحدث إلى جيجي. تصبح كيكي في نهاية الفيلم وهي تحلق فوق منزلها الحضري الجديد، ذات قدرات محدودة أقل مما كانت عليه عندما وصلت، وهي رؤية حزينة ممزوجة بالفرح لما يمكن أن يؤدي إليه نضوج الفرد.

بالنسبة للمخرج كان المستقبل يندفع نحوه أيضاً. وكما لاحظ الناقد سيجي كانو، «مع فيلم كيكي لخدمة التوصيل، دخل استوديو جيبلي مرحلته

15- انظر Sugita, Miyazaki Hayaoron, 135

الثانية... وهي تقديم بديل للاعتقاد الشائع السابق بأن أفلام هوليوود فقط هي التي يمكن أن تحقق نجاحًا وليثبت أن الأفلام اليابانية يمكن أن تجذب الجماهير».[16] سيحمل العقد القادم أعظم انتصارات ميازاكي الإخراجية وسنراه يثبت حضوره، مثل فيلم كيكي لخدمة التوصيل، في المحافل الدولية.

16- انظر Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 151

الفصل التاسع

بوركو روسو يهبط
في الدار البيضاء

الفيلم الشخصي شيء مخيف!

• ميازاكي

تم إصدار فيلم ميازاكي التالي، بوركو روسو أو الخنزير القرمزي، في عام 1992، بعد ثلاث سنوات من ظهور فيلم كيكي لخدمة التوصيل وسنوات طويلة جداً من أحداث الفيلم الذي يتناول سيرة حياة بطله. يروي الفيلم قصة طيار سابق في الحرب العالمية الأولى أصبح صياد مكافآت في البحر الأدرياتيكي، يحتوي الفيلم على عناصر خيالية واضحة ولكنه يتعامل أيضًا مع قضايا سياسية واجتماعية وأخلاقية خطيرة. مع فيلم بوركو روسو، يذهب المخرج في اتجاه جديد، بعيدًا عن الطفولة أو حتى خيال المراهقين إلى عالم، رغم أنه لا يزال سحريًا، فإنه يعالج أيضًا قضايا الحرب والتاريخ وتعقيدات سن البلوغ، مضيفًا بعدًا جديدًا وأكثر نضجًا إلى عالم ميازاكي.

هناك مشهد في الفيلم يلفت الانتباه بشكل خاص: تقف امرأة جميلة تؤدي أغنية في ناد ليلي. كلمات الأغنية بالفرنسية ولا يتم عرض ترجمة لها، لكن إيقاعها البطيء ولحنها الحزين يشيران إلى أن الأغنية تتحدث عن الضياع. وبينما تغني المرأة، تنتقل الكاميرا إلى الخارج لنكتشف طائرة مائية وحيدة تتهادى في السماء عبر غيوم الغروب الرمادية. وبينما نستمر في سماع الأغنية الحزينة، نرى الطائرة الصغيرة وهي تنزلق فوق المياه لترسو

خارج الفندق الكبير الذي يضم النادي. نتابع الطيار وهو يدخل الحانة. يقف بمفرده في أعلى الدرج، أنيقًا في بدلة الطيار والوشاح الحريري، ينظر إلى المرأة وهي تغني بالفرنسية، «لكن موسم الكرز قصير جدًا».

يبدو المشهد مناسبًا لفيلم كلاسيكي بالأبيض والأسود من أربعينيات القرن العشرين. لكن هذا الفيلم ملون. علاوة على ذلك، فهو فيلم رسوم متحركة. وأخيرًا، يظهر الطيار الأنيق في شكل خنزير، أو بالأحرى رجل بوجه خنزير.

يستذكر فيلم بوركو روسو الخيالي للمخرج ميازاكي من نواح كثيرة، فيلم (كازابلانكا) الأمريكي الذي أنتج عام 1942، وهو واحد من أكثر الأفلام الرومانسية والمثيرة على الإطلاق، التي نالت الإعجاب في اليابان وكذلك في الغرب.[1] يشبه فيلم بوركو روسو فيلم كازابلانكا في قصته المثيرة، وتناوله للحياة في أوروبا التي مزقتها الحرب، وفي وصف عاشقيه ماركو وجينا اللذين يقف القدر بالضد من قصة حبهما، وهما يمثلان لدى ميازاكي الشخصيتين الرئيسيتين في فيلم كازابلانكا ريك وإلسا. ومثل ريك، فإن ماركو بطل فيلم بوركو روسو، رجل متعب من ماضيه الممتلئ بالمغامرات العاطفية، وكان يرتدي معطفًا واقيًا من المطر مناسبًا له تمامًا. ومثل إيلسا، فإن جينا امرأة غامضة جميلة لها صلات سياسية مع حركات مناهضة للفاشية، على الرغم من أنه في حالة فيلم ميازاكي، فإن جينا، وليس ريك، هي التي تدير النادي الليلي، وخلافًا لما حدث في فيلم كازابلانكا، فإنها هي التي تؤدي الأغنية التي تظهر في الفيلم. وهذه المغنية، والناشطة السياسية، وصاحبة الفندق، هي الشخصية التالية في قائمة ميازاكي من الشخصيات النسائية الناضجة المستقلة بشكل مثير للإعجاب، وقد كان

1- يناقش كوجي أوكودا العلاقة بين فيلمي كازابلانكا وبوركو روسو بشيء من التفصيل، مشيرًا إلى أنه في شخصية ماركو، تجاوز ميازاكي شخصية «ريك». كما يتكهن بأن اسم كورتز زميل ماركو الأمريكي المكروه، كان على اسم مخرج فيلم كازابلانكا، مايكل كورتز، كما أنه تجدر الإشارة إلى أن كورتز هو أيضًا اسم شركة صنعت بعضًا من أهم الطائرات البحرية في تلك الفترة. انظر Okuda, «Kurenai no buta to 'hisen,'» 137-143

فندقها أدرياتيكا، مع موقعه الغريب ومجموعة نزلائه المتنوعين، مناسبًا لتلك المدينة المغربية. لم تكن الصبغة السياسية لفيلم بوركو - والنزاع الكامن فيه الذي يمثل صدى لفيلم كازابلانكا، الذي شهد معركة بين قوى الخير والشر تجسدت في شكل الصراع القائم بين حركات المقاومة والنظام الفاشي - واضحي المعالم بالنسبة لميازاكي.

ولعل أكثر الأمور المشتركة شيوعًا بين فيلمي بوركو وكازابلانكا هو الدور البارز للموسيقى في التعبير عن موضوع الفيلم. كان للأغنية الجميلة «حين تمر الأيام» في فيلم كازابلانكا لحن موسيقي مشابه لها في فيلم بوركو روسو تمثل بأغنية «موسم الكرز». في المشهد الموصوف أعلاه، تغنيها جينا في لحظة مؤثرة في ناديها الليلي، ولكننا أيضًا نسمعها تنساب بسلاسة من المذياع في المشهد الافتتاحي المميز للفيلم. وينتهي الفيلم بأغنية حزينة مثيرة للمشاعر تصاحب ظهور قائمة أسماء المشاركين في الفيلم، ولكنها هذه المرة أغنية يابانية تستعيد ذكريات الحركات الراديكالية الطلابية في طوكيو في الستينيات، تقول كلماتها «كنا بين الحين والآخر نتحدث عن ذكرياتنا القديمة»

بالطبع هناك اختلافات ملحوظة بين الفيلمين. فأحداث فيلم بوركو روسو تجري في عام 1929، وليس عام 1941، والحرب الأوروبية التي يتحدث عنها هي الحرب العالمية الأولى (على الرغم من وجود ظلال الحرب القادمة أيضًا). وبدلاً من اختيار مدينة كازابلانكا في شمال إفريقيا مكانًا لأحداث الفيلم كما فعل صناع الفيلم في هوليوود، فإن أحداث فيلم بوركو روسو تدور في ساحل البحر الأدرياتيكي الرائع. وتدور أغلب أحداثه في المنطقة المحيطة بمدينة دوبروفنيك في يوغوسلافيا، وهذه إضافة أخرى إلى قائمة المواقع الأوروبية التي يمكن تسميتها «عالم ميازاكي الأوروبي»، وهو مكون مهم في عالم ميازاكي. وعلى عكس ريك، يختبئ ماركو في تجويف بحري مهجور، لا يمكن الدخول إليه إلا بواسطة الطائرات المائية، وليس في حانة تقع في مدينة مزدحمة يرتادها الكثير من الناس. أضاف ميازاكي إلى الفيلم أيضًا علاقة غرامية ثانية لأحد أبطاله الذكور، وهو الشاب المشاكس فيو ميكانيكي الطائرات جمعته مع فتاة جذابة يلتقي بها عندما

يجلب طائرته إلى ميلانو لإجراء إصلاحات عليها وقد جاءت إليها لتبقى مع عمها في ميلانو، وهي الأخرى واحدة من قائمة طويلة من بطلات الشوجو التي صنعها ميازاكي. ومع حفاظه على إيقاعه الكئيب، كان فيلم بوركو روسو أكثر مرحاً من فيلم كازابلانكا، ويحتوي على العديد من المغامرات والكثير من المشاهد الجوية المثيرة، والمعارك الطريفة، وشخصيات شريرة مثيرة للسخرية، وإن كانت جذابة، مثل كيرتيس، وهو طيار أمريكي متبجح. وبينما كان ظل الفاشية يخيم على كلا الفيلمين، فإن نهاية فيلم بوركو كانت عبارة عن مشهد لطيف لحشد من الناس، يجعل المشاهدين يغادرون قاعة السينما وهم يعيشون أجواءً لطيفة لم تلوثها السياسة.

كذلك فإن فيلم بوركو روسو هو فيلم شديد الخصوصية، وربما يعد من أكثر أعمال ميازاكي التي عبرت عن شخصيته. فهو يرصد اشمئزاز المخرج من الحرب وعسكرة المجتمع إضافة إلى القيود وخيبات الأمل التي ترافق الإنسان حين يكون في منتصف العمر. كان مشهده الافتتاحي عبارة عن صورة رائعة الجمال لرجل يستلقي تحت مظلة، وزجاجة نبيذ بجانبه، فيما تصدح بهدوء من مذياعه أغنية «موسم الكرز»، بينما تحلق طائرة مائية حمراء براقة برفق فوق البحر الأزرق السماوي أمامه. هذا المشهد يمثل قمة أمنيات رجال الأعمال اليابانيين المرهقين للهروب من الواقع، الذين كان الفيلم يخاطبهم في المقام الأول، وكان يخاطب كذلك، من بعض النواحي، ميازاكي نفسه.

وبينما تتحول الكاميرا عن ذلك الرجل المستلقي باسترخاء تحت أشعة الشمس، تنتقل إلى المكان الذي يجب أن يكون وجهه فيه، ولكننا لا نرى وجهه فقد كان محجوبًا بواسطة مجلة. يرن هاتف بجانبه ويجيب. إنه نداء استغاثة إلى شخص يدعى بوركو روسو، من شخص يحتاج إلى مساعدة ضد عصابة من قراصنة الجو الذين يلاحقون سفينة فيها مجموعة من الطالبات الصغيرات. «لكن هذا الأمر سيكلفك»، يقول ذلك الشخص بنبرة صوت متداعية. وحينما يضع الهاتف، نرى أن له وجه خنزير.

يمكن للمرء أن يتصور أن العديد من المخرجين قد يرغبون في صنع فيلم عن قصة حب تدور أحداثها في سنوات ما بعد الحرب العالمية الأولى حول

طيار مرهق من الحرب ومطربة جميلة. يدغدغ مثل هذا الفيلم مشاعرنا عن الزمن الذهبي الذي أصبحنا بعيدين عنه الآن، وبتنا نتوق إليه وسط مخلفات الحروب الوحشية المتلاحقة والقساوة غير الظاهرة للعيان بوضوح لعملية التحديث والتصنيع. إلا أن القليل من المخرجين سيفعلون ذلك بجعل هذا الطيار صائد الجوائز الذي يقيم في مخبأ في البحر الأدرياتيكي يثق بفريق عمل مكون من مجموعة من النساء الميلانيات (نسبة إلى مدينة ميلانو–م)، يضم الجدات إلى جانب المراهقات، ليقمن بتصليح طائرته القريبة إلى قلبه. ولا يمكنني أن أتخيل أن هناك مخرجًا آخر سيجعل ذلك الطيار بوجه خنزير ويعيش في المنفى. علاوة على ذلك، فهذا ليس مجرد طيار بوجه خنزير بل طيار كان له وجه بشري سابقًا يقول في إحدى المرات لأحد رفاقه القدامى، «أنا أفضّل أن أكون خنزيرًا على أن أكون فاشيًا»، مما يوحي بأن منفاه ليس مكانيًا فحسب بل أيديولوجيًا. وفي النهاية، هذا خنزير معادٍ للفاشية يحب امرأة تؤدي أغنيتها المميّزة «موسم الكرز» التي ظهرت أيام الانتفاضة الاشتراكية الطوباوية عام 1871 والتي كانت تعرف باسم كومونة باريس.

وسينتهي الأمر بهذا الفيلم إلى أن يصبح واحدًا من أكثر أفلام المخرج الشخصية رغم أنه قد تم التخطيط له في الأصل ليكون فيلمًا ترفيهيًا قصيرًا لرجال الأعمال الذين يستقلون طائرات الخطوط الجوية اليابانية – وكان معظمهم في ذلك الوقت أشخاصًا مرهقين تحولت أدمغتهم، حسب كلمات ميازاكي الخالدة، إلى ما يشبه التوفو[2] (هو نوع من الجبن النباتي مصنوع من حليب الصويا–م). ملتصقين بمقاعدهم في الطائرة لساعات طويلة، يرغبون في مشاهدة أشياء مسلية وممتعة تنسيهم كآبة السفر الذي تتطلبه أعمالهم.

في الواقع، كان المخرج نفسه يبحث عن شيء خفيف ومسل. فقد كان ميازاكي يشعر بالتعب، جسديًا ونفسيًا، بعد إنتاجه فيلمين كبيرين، الأول فيلم مطر الذكريات للمخرج تاكاهاتا وفيلم كيكي لخدمة التوصيل الذي قام هو بإخراجه. لقد استنفده الجهد الإبداعي، وكانت هناك مسائل عملية تجب معالجتها. تمكن هو وسوزوكي من جذب الكثير من العاملين وتوظيفهم في

2- مقتبس من ميازاكي في كتاب Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 157

عقود عمل طويلة الأجل، وهو أمر كان يشغل باله منذ فترة طويلة، ولكن الآن أصبح لديهما شركة متنامية عليهما الاهتمام بشؤونها.

كان العديد من هؤلاء العاملين من النساء، وليس من المستغرب أن يكون مشهد النساء اللواتي يعملن معًا في مصنع للطائرات من أبرز مشاهد فيلم بوركو روسو. من بين القضايا العملية التي كانت تواجه المخرج في الحياة الواقعية هو توسيع حمام النساء في الشركة. أراد ميازاكي توسيع مساحة حمام النساء وأن يحوي على نوافذ يدخل منها الضوء لتتمكن النساء من أخذ استراحة من زحمة العمل الذي تتميز به صناعة الرسوم المتحركة. كان ميازاكي يخطط دائمًا للمستقبل، لذلك كان يفكر أيضًا في توفير شروط الحفاظ على البيئة المناسبة في الاستوديو. وفي النهاية، قرر أن يضيف سقفًا عشبيًا إلى المبنى الرئيسي لاستوديو جيبلي. وفي المقام الأول، كان الاستوديو بحاجة إلى مواصلة إنتاج أفلام ناجحة للمساعدة في توفير الأموال اللازمة للحفاظ على ديمومة العمل في الاستوديو الذي باتت نفقاته عالية.

ولكن يبدو أنه كان هناك أكثر من مجرد الإرهاق وراء توق ميازاكي إلى إنتاج أفلام خفيفة. على الرغم من أن الفيلمين الماضيين حققا نجاحًا كبيرًا، فإن ميازاكي كان يحمل مشاعر مختلطة تجاههما، فقد قال عنهما في وقت لاحق إنهما كانا «قريبين جدًا» من فترة الفقاعة وثقافتها المفرطة في المادية. يبدو أن فترة الفقاعة، بتركيزها «الهستيري» على «الإفراط في إنتاج السلع» (كما يقول ميازاكي)، قد هزته بعمق.[3]

شعر ميازاكي بالحاجة إلى ما أسماه، باستخدام الكلمة الإنجليزية، «rehab» (وتعني في الأصل إعادة تأهيل-م)، التي تعني على ما يبدو فرصة للاسترخاء والتجديد. كما استخدم كلمة إنجليزية أخرى، «moratorium» (وتعني في الأصل تأجيل النشاط أو العمل-م)، لوصف خطته الأولية لفَيلم بوركو روسو. بدأ يتم تداول هذه الكلمة بشكل متكرر بين المثقفين اليابانيين، لتدل على نوع من تأجيل فترة النضج، وهي وسيلة للاستمرار في العيش في مرحلة الشباب الخالية من المسؤولية. وأصبح فيلم بوركو

3- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 84

روسو الفيلم «المؤجل» من قبل ميازاكي، وقدم شيئًا مختلفًا تمامًا عن مسائل النضوج التي تناولها في فيلمي مطر الذكريات وكيكي لخدمة التوصيل.

كان المشروع الأصلي لاتفاق ميازاكي مع الخطوط الجوية اليابانية ينص على تقديم مقاطع سينمائية ترفيهية تعرض على شاشات طائراتها لمدة أربعين دقيقة مبنية على قصص المانغا الطريفة التي ألفها المخرج وجمعها في سلسلة عشوائية نوعًا ما بعنوان (ملاحظات أحلام اليقظة)، وكان جميع أبطالها من الخنازير العادية. وبحسب كانو، فإن هذه الأعمال «منحت ميازاكي فترة من الراحة من العمل الشاق المتمثل في رسم المانغا الخاصة بفيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح أو التحضير له، مما أتاح له الانغماس في عالم من الخيال والنزوات الطائشة».[4] اعتبر ميازاكي ومنتجه سوزوكي هذه السلسلة المجنونة مادة ممتازة للبدء في مغامرة صنع رسوم متحركة غريبة.

من المحتمل أن تكون صيغة المانغا الأصلية مع الوقت القصير مبدئيًا للعروض قد تسببا في خلق توقعات منخفضة للغاية لدى المخرج والعاملين في الاستوديو جعلتهم يعملون بوتيرة محمومة. يبدو أن التحرر من ضغوط العمل التقليدية في الاستوديو قد أتاح لميازاكي مساحة ذهنية واضحة لاستكشاف قضايا جديدة وأحيانًا مثيرة للقلق. ومع زيادة طول الفيلم من أربعين إلى تسعين دقيقة، ومع إضافة شخصيات وأحداث جديدة، تطور إلى فيلم متعدد الأوجه – فقد كان في نفس الوقت ترفيهيًا ومسليًا ويحمل سمات التحديات العاطفية أيضًا. مع رؤى الحنين والهروب المتزاحمة فيه التي تعمل بالضد من الانخراط في العمل والالتزامات المترتبة عليه، ينتهي الفيلم إلى أن يكون استكشافًا عميقًا وغير متوقع لأزمة الإنسان في منتصف العمر.

كان المخطط المرسوم لمشروع الفيلم في البداية أنه يروي قصة سعيدة عن مغامرات طيار / خنزير إيطالي سابق يحلق بطائرته المائية الخشبية حول البحر الأدرياتيكي يعمل صائد جوائز وينقذ الناس الذين يتعرضون لمشاكل. منحت حبكة هذا الفيلم الفرصة لميازاكي لينغمس في العمل في

4- انظر Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 155

واحد من أعظم الأشياء قربًا إلى قلبه، وهو رسم الطائرات. وقد سبق له أن رسم آلات هوائية خيالية في أفلام سابقة مثل ناوسيكا أميرة وادي الرياح ولابوتا: قلعة في السماء، لكن قصة فيلم بوركو الذي تدور أحداثه في مياه المحيط لم تتناول طائرات الحرب العالمية الأولى القديمة فقط ولكن الطائرات الصغيرة اللطيفة أيضًا التي يعتقد المخرج أنها تمثل حقبة ذهبية خاصة في تاريخ الطيران. ورغم أنها غير عملية تمامًا، فإن التحليق بها بحد ذاته يجعل المرء يشعر بفرحة لا حدود لها، وقد كانت بأجنحتها المنبسطة و«أقدامها» البارزة، تشبه بشدة حشرة اليعسوب، التي تمثل الرمز المفضل للتعبير عن الأشياء العابرة والمؤقتة في الثقافة اليابانية. أصر ميازاكي على رسم جميع مشاهد الطيران بنفسه، التي أظهرت قدرته على جمع الجمال والمرونة معًا من خلال تصميماته للطائرات وفي المشاهد العديدة لتحليق الطائرات والمعارك الجوية.

والفيلم مهجن أيضاً، مثل بطله الذي يظهر جزء من جسمه على هيئة إنسان، وفي الجزء الآخر خنزير: فهو يأخذنا في مغامرة آسرة ولكنه في نفس الوقت يتناول بشكل فريد من نوعه قضايا مثل الالتزام السياسي والأخلاقي، وأزمة منتصف العمر، والرجولة، والرغبة. وهو أيضًا من نواح كثيرة التعبير الأكثر وضوحاً عن توق ميازاكي إلى حياة مختلفة، حياة يكون جوهرها الإثارة، والحرية، والمغزى الأخلاقي الصارم، حياة بعيدة عن العمل المستمر وضغوط الحفاظ على وجوده الطبيعي. يمكن النظر إلى الرسوم المتحركة الرائعة والحبكة الخيالية للفيلم كنوع من العلاج لصدمات المخرج في منتصف العمر.

لقد امتزج ما هو شخصي وسياسي في هذا العمل. وفيما يخص السياسي، فإن ميازاكي يشير إلى حدوث ما أسماه بخيبة الأمل الكبرى (وَكان يستخدم التعبير الإنجليزي body blow) من جراء ما حدث في عام 1992 عندما بدأت دولة يوغسلافيا السابقة في أوروبا الشرقية بالتفكك.[5] كانت يوغسلافيا دولة اشتراكية مستقلة ومتنورة خلال الحرب الباردة، وقد

5- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 85

أدى تفككها إلى اندلاع موجة عارمة من العنف، بدءًا من المذابح وعمليات الاغتصاب الواسعة النطاق وانتهاءً بحملات التطهير العرقي.

لماذا يتفاعل مخرج سينمائي ياباني يعيش في نصف العالم الآخر بقوة مع الصراعات في أوروبا الشرقية؟ ما الذي يجعل أي ياباني يهتم بها؟ وربما من الجدير بالذكر أولًا أن العديد من المواطنين اليابانيين منغمسون في الأحداث العالمية أكثر مما هو الحال مع الأمريكيين. وبالمثل، فإن ميازاكي هو فنان يحب أوروبا ولديه فهم واسع لتاريخها الحديث، ومعجب بشدة ببعض جوانب أسلوب حياتها. هذا الإعجاب بالمثل الأعلى الأوروبي جعل سقوط يوغوسلافيا يشعره بالكثير من المرارة. كان المخرج يعتقد أن حمام الدم هذا لم يعد ممكنًا حدوثه في أوروبا الحديثة المستنيرة. في الواقع، أعاد النزاع إلى ميازاكي أصداء ما جرى من إراقة للدماء في الحرب العالمية الأولى وحتى قبل ذلك.

يعتقد الناقد سيجي كانو أن أغنية «موسم الكرز»، وهي عبارة عن رثاء لكومونة باريس الفاشلة عام 1871، أصبحت مثالاً للتعبير عن إحساس ميازاكي بالهزيمة والخيانة[6]. كان انهيار يوغوسلافيا بمنزلة صدمة شديدة لتفاؤل ميازاكي المثير للجدل بشأن حالة العالم بشكل عام وإمكانية الأمل في المستقبل. شرح المخرج مشاعره بعد وقت قصير من عرض فيلم بوركو في مناقشة صريحة وصادقة مع المغنية توكيكو كاتو، التي كانت تؤدي صوت جينا في الفيلم. حيث أكد أن أبناء جيله من اليابانيين نشأوا في وقت كانوا يؤمنون فيه بإمكانية وجود عالم أفضل. إن مشاهدة بلادهم، التي خرجت منهارة ومصدومة بعد الحرب مباشرة، وهي تنمو لتصبح مكانًا واعدًا بقدرات جديدة قد ألهمت اليابانيين المولودين في أربعينيات القرن العشرين. بالنسبة للعديد من أبناء جيل تلك الفترة، كان العالم الدولي المسالم مثالًا قويًا وربما يمكن تحقيقه.

حتى بعد قراءة تلك المناقشة بعد عشرين عامًا، يشعر المرء بالحيرة والحزن في كلمات ميازاكي: «شعرنا أن العالم يتحسن، شيئًا فشيئًا. كان

6- انظر Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 170

اعتقادنا أن الأمور ستتحسن. لذلك عندما حدثت الحروب العرقية في يوغوسلافيا كنا مذهولين. ما الذي جرى؟ هل نعود إلى الوراء؟ خلال العامين الماضيين (أي منذ عام 1992) كنت أشعر أنني أنجز أموري بسرعة وسط حالة من الضباب».[7]

في مقابلة جرت بعد ذلك بقليل، كان ميازاكي أكثر مباشرة وتناول الأمر من ناحية شخصية، حين استذكر والدته المتوفاة. لقد كان يتجادل معها طوال حياته ويقرّ هنا بنصرها: «تعودت أن أتجادل باستمرار مع والدتي عندما كنت مراهقًا حول ما إذا كان الناس أغبياء أم لا. كان رأي والدتي العزيزة هو أن الناس لا أمل منهم. لم أوافق على ذلك دائمًا، ولكن في الآونة الأخيرة قررت الاستسلام غير المشروط لرأيها!»[8]

كما شعر ميازاكي بالصدمة بسبب حرب الخليج الأولى، عندما قادت الولايات المتحدة ائتلافًا دوليًا ضد العراق من أجل الحفاظ على الكويت (والمصالح النفطية للدول الصناعية). ليس من قبيل المصادفة بالتأكيد أن من يؤدي دور «الشرير» في فيلم «بوركو روسو» هو كيرتس، وهو شاب أمريكي مغرور يتصف بالغطرسة والجهل، على الرغم من أن ميازاكي ربما حاول موازنة ذلك بجعل فيو، شخصية الفيلم الثانوية، فتاة شابة ساحرة عادت مؤخرًا من أمريكا.

لقد كان تورط اليابان في حرب الخليج، رغم ترددها ومشاركتها بشكل تدريجي، بالنسبة إلى ميازاكي وأشخاص آخرين كثيرين محسوبين على قوى اليسار خيانة لدستور الدولة السلمي. وقد أزعجت المخرج أيضًا وبشكل كبير طبيعة التكنولوجيا المتقدمة المستخدمة في الحرب وحقيقة أن مشاهد المذبحة نادرًا ما كانت تعرض في وسائل الإعلام. في الواقع، فإنه ذهب إلى حد القول إنه، بعد فيلم كيكي لخدمة التوصيل، كان يخطط لإخراج فيلم يتناول علاقات الحب بين الشباب في مدينة طوكيو الحديثة لكنه تخلى عن

7- مقتبس عن ميازاكي في كتاب Miyazaki and Kato, Toki ni wa mukashi no hanashi o, 86.

8- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 92

هذه الفكرة. وكما قال الناقد كوجي أوكودا، «في عالم من الدماء لم يستطع ميازاكي صنع فيلم عن الشباب».[9]

لكن المرء يشعر بوجود أكثر من مجرد خيبة الأمل السياسية في العمل هنا. فيلم بوركو روسو هو انحراف جذري عن أسلوب أفلام المخرج السابقة التي كانت تمثل مصدر رزق استوديو جيبلي: فأفلام كيكي وتوتورو ولابوتا جميعها قدمت أبطالاً صغارًا وكانت نهاياتها متفائلة بشكل أساسي. يأخذنا فيلم بوركو إلى عالم معقد يلوح فيه ظهور الفاشية في الأفق وأن المستقبل قد يكون مظلمًا.

ولكن لماذا جعل البطل خنزيرًا في منتصف العمر؟ بدا النقاد اليابانيون في حيرة من أمرهم أيضًا. في حين أظهرت الملصقات الترويجية للفيلم ماركو وهو في عز مجده بوجه الخنزير إلى جانبه العبارة اللافتة للانتباه «يا له من شخص لطيف»، فإن عبارات الترويج الأخرى، بما في ذلك الدعوة المباشرة للنساء بأنهن سوف «يتمتعن في الفيلم بقصة رومانسية تمزج الفرح بالحزن»، قد أفسدت الأمر. هل يمكن للخنزير أن يكون رومانسيًا؟

على ما يبدو نعم، وأكثر من ذلك. للخنازير سمعة تحمل جوانب مختلفة ولكنها ليست بالضرورة طيبة. هذا صحيح ليس في الغرب فقط ولكن في اليابان أيضًا. في مناقشة استفزازية، كان جزء منها حوارًا والجزء الآخر أشبه بالاستجواب، بين المخرج ومحاوره العميق التفكير، الناقد يوشي شيبويا، كانت إجابات المخرج تتراوح ما بين التملص والاعتراف.

عندما يحث الناقد شيبويا المخرج على أن يفصح عن سبب اختياره الخنزير بطلًا لفيلمه، يبدو ميازاكي في البداية غاضبًا قليلاً، مُصرًا على القول «أردنا فقط أن يكون الأمر مضحكًا». وذكر أننا في الاستوديو حين عرضنا الفكرة على الخطوط الجوية اليابانية كانت على أساس أنها «مزحة» وكنا على يقين من أنها سترفض[10]. من المؤكد أن الخنازير في مانغا ميازاكي الأصلية مضحكة للغاية (ولطيفة إلى حد ما)، ووضع خنزير في قمرة القيادة في الطائرة يجعل فيلم الرسوم المتحركة هذا فيلمًا مميزًا.

9- انظر Okuda, «Kurenai no buta to 'hisen,'» 145

10- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 80.

ولكن عندما يضغط شيبويا عليه أكثر، فإن المخرج يتطرق إلى جوانب سياسية، مشيراً إلى أن الاسم بوركو روسو (ويعني حرفياً الخنزير القرمزي)، قد يشير إلى «الشخص الشيوعي». ثم يتحدث ميازاكي عن يوغوسلافيا، مصرًا على القول، «لقد تخليت عن إيماني بالاشتراكية منذ وقت طويل»، ولكنه بعد ذلك يقوض هذا التأكيد: «عندما قمت بصناعة هذا الفيلم تجمعت فيه كل مشاعر خيبة الأمل والندم وشعرت بأنني سأكون الشيوعي الأخير!» وعبرت عن هذه الرؤية من خلال مشهد الخنزير وهو يطير وحده.[11]

يربط شيبويا بإصرار تعليق ميازاكي السياسي هذا بشخصيته. فيسأله: «أليست فكرة تحول الناجي الوحيد من الحرب إلى خنزير بعد موت جميع رفاقه - تعبيرًا عن نوع من العقاب الذاتي؟»

يجيب ميازاكي على هذا السؤال المباشر بالقول «حسنًا، نعم. لكنها ليست كذلك بالضبط لأنه الوحيد المتبقي - المشكلة هي أنه يطير».[12]

يبدو من المحتمل جدًا أن يكون النقاش قد دار جزئيًا على الأقل حول ما نسميه الآن شعور الناجين بالذنب[13] ظلت حادثة رفض عائلة ميازاكي مساعدة أحد جيرانهم وطفله للهروب من الغارات الجوية على طوكيو تشكل ذكرى مؤلمة لدى ميازاكي. وبعد كل هذا فقد كان غالبًا ما يُنظر إلى الخنزير، على أنه رمز للجشع والأنانية، كما سنرى لاحقًا في فيلم المخرج ميازاكي المخطوفة.

من الممكن أيضًا أن يرتبط هذا «الذنب» بشعور أوسع بالذنب من جانب ميازاكي فيما يتعلق بحالة الترف النسبي التي كانت تعيشها عائلته خلال الحرب وربما بتحملها جزءًا من المسؤولية عن خوض اليابان الحرب بشكل عام. ويتجلى ذلك في مناقشته مع توكيكو كاتو. المغنية التي تشاطر ميازاكي آراءه اليسارية، علمًا أن هذه المغنية متزوجة من الرئيس السابق

11- المصدر السابق ص86.

12- المصدر السابق.

13- يطرح باتريك درازين أيضًا قضية شعور الناجين بالذنب، خاصة فيما يتعلق بتغير وجه ماركو إلى وجه خنزير بعد عودته إلى الوطن من الحرب انظر Drazen, «Sex and the Single Pig,» 198.

لحركة زنغكورين، وهي منظمة طلابية راديكالية نشطت خلال الستينيات.

تعتبر هذه المناقشة بالنسبة إلى جو النقاش العام المفتوح، حساسة وذات طبيعة استجوابية بشكل مثير للدهشة، ليس فيما يتعلق بثيمة الفيلم فقط، ولكن بالنسبة للمشاعر النفسية الداخلية لميازاكي ومعتقداته السياسية أيضًا. ذكر المخرج عدة مرات الشعور بالذنب، ثم أعلن فجأة، «عندما يتعلق الأمر بالشعور بالذنب، فهو موضوع ثابت أشعر به في داخلي - وتشعر به عائلتي في اليابان، بل وتشعر به اليابان تجاه العالم، وتجاه آسيا».[14]

إن مثل هذه الآراء في اليابان التي لا تزال تواجه مشكلة في التعامل مع ماضيها في زمن الحرب، تعد أمرًا لافتًا للنظر. لكن ميازاكي يقول شيئًا مذهلًا للغاية وأكثر صراحة: «عندما وصلت إلى هذا العمر، بدأت في البحث عن جميع أنواع الذكريات من طفولتي وماضي حياتي. وبعد التنقيب فيها وتفحصها، توصلت إلى هذا الاستنتاج»، آه، هذه هي الأشياء التي ساهمت في تكوين شخصيتي. «وفي نفس الوقت كان هذا الشعور بالذنب يحيط بذكرياتي وإذا فقدته فإنني أشعر بأني سأفقد أهم جزء في نفسي. حتى إنني بت أحس أن الشعور بالذنب هو ما يدعمني حقًا».

وهذا ما جعل كاتو تهتف، «إذن هذا هو مصدر طاقتك!» وعن ذلك يقول ميازاكي، «احتضان الذات المنقسمة هي الطريقة التي يجب أن أواصل العيش من خلالها».[15]

عندما قرأت هذه الكلمات شعرت أنني فهمت أخيرًا أحد أكثر مشاهد بوركو روسو أهمية وغرابة وجمالًا، حيث يكشف ماركو (بشكل أو بآخر) ما الذي جعله يصبح خنزيرًا. وهذا المشهد يستحق الوصف بشيء من التفصيل:

إنه الليل. عاد ماركو إلى مخبئه الساحلي، بعد أن هرب بصعوبة من رجال الشرطة الفاشية في ميلانو، حيث كان قد ذهب لأخذ طائرته بعد تصليحها في مصنع عائلي صغير. ويصطحب معه فيو الشابة الصغيرة، ابنة أخي مالك المصنع (يبدو أن المؤلفة تخطئ هنا فمالك المصنع يشير في الفيلم إلى أنها

14- انظر Miyazaki and Kato, Toki ni wa mukashi no hanashi o, 89

15- المصدر السابق

حفيدته-م) التي تمتلك مهارات متميزة في هندسة الميكانيك وتعيش من عرق جبينها. ومع ذلك، مما يثير استياءهما المتبادل، لا يتم تقدير إمكانيات فيو الهندسية. وبدلاً من ذلك، تصبح الجائزة المحتملة للمنتصر في المبارزة الجوية التي تندلع بين ماركو والطيار الأمريكي المزعج كيرتس، الذي وقع في حبها (والذي رفضته جينا سابقًا). يصر ماركو على أنه لا يخطط لأن يقترن بعلاقة رومانسية مع فيو، لكنه لا يتحمل أن تصبح عروساً لذلك «الأحمق الأمريكي»، كما يصف كيرتس بطريقة جذابة.

بعد مرور فترة طويلة يفترض فيها أن يكون ماركو نائمًا، يقوم ماركو بتجهيز ذخيرته استعدادًا للمعركة المقبلة التي ستشكل ذروة الفيلم. تتحرك الأمواج على الشاطئ بينما تتظاهر فيو بأنها نائمة. تحدق في الخنزير من خلال عينيها الغافيتين، لترى فجأة وجهه البشري - شاب وسيم ذو أنف روماني (أنف طويل ومقوَّس من الأعلى-م) وشارب خفيف - ولكن عندما تنادي عليه ويستدير، يعود إليه وجه الخنزير. تستجمع شجاعتها، وتسأل ماركو، «كيف أصبحت خنزيرًا؟» وهو السؤال الذي أراد الجميع طرحه عليه منذ عودته من الحرب العالمية الأولى.

كانت إجابته غامضة. «حسنًا أنت تعلمين..».

ولكن بعد محادثة طويلة نوعًا ما، تتضمن اقتراح فيو بأن قبلة منها ستحوله بطريقة سحرية إلى إنسان (يتفاعل ماركو برعب مع الفكرة)، وافق على أن يروي لها القصة. هذه الحكاية، السحرية والغامضة، هي أوضح تفسير تحصل عليه فيو أو جمهور المشاهدين على الإطلاق.

يسود الظلام الشاشة ويرتفع صوت الموسيقى في مشهد كلاسيكي يعود بنا إلى الوراء، يسحب ماركو ببطء نفساً من سيجارته ويبدأ في الكلام. نرى مجموعة من الطائرات متناثرة عبر سماء شديدة الزرقة. يبدأ ماركو بالكلام «حدث ذلك في الصيف الأخير من الحرب...».

يروي لنا بوركو أنه وصديقه بيرليني كانا قد عادا لتوهما من حفل زفاف بيرليني على جينا، ولكن بسبب عدم الموافقة على منحهما الإجازة، طُلب منهما العودة إلى الواجب القتالي، حيث سرعان ما يصبحان في مرمى

النيران. كان وصف ماركو للقتال قاسيًا («كانت شرارات الغضب تتدفق من عيون أولئك الأوغاد»)، ولكن المشهد الفعلي كان معبرًا. مع إيقاع الموسيقى البطيء، نرى الطائرات تدور بعضها حول بعض، كما لو كانت ترقص الباليه في السماء، على الرغم من أن صوت محركاتها يتوافق مع وصف ماركو لها على أنها تطنّ مثل «الذباب»

ثم يقول: «كنت الوحيد الذي نجا من أفراد وحدتي واعتقدت أن كل شيء قد انتهى»، ثم يتذكر أنه وجد الطائرة فجأة وهي تحلق داخل ضوء ساطع، ويصف ظهور «سحابة غريبة» عبر السماء. نرى السحابة، مثل خط بخار طويل، تخترق السماء بينما تأتي طائرة ماركو لتستقر على «مرج من السحاب» تحتها. تظل طائرة ماركو ثابتة، ولكن تصعد من حوله طائرات أخرى نحو السماء. ويرى بجواره برليني يصعد بثبات، فيصرخ: «برليني! هل أنت حي؟» لكن برليني لا يرد، وتستمر طائرته في الصعود، رغم أن ماركو يصرخ نحوه، «ماذا بشأن جينا؟»

ثم نشاهد أن «السحابة الغريبة» التي فوقه ما هي في الواقع إلا سرب فضي واسع من الطائرات، ترتفع جميعها بثبات وصمت، مصحوبة بنغمات رنين هادئة لجوق غنائي يتصاعد هديره في الأثير.

تابع ماركو حديثه «عندما تعافيت كنت أطير وحدي بالقرب من البحر».

قاطعته فيو قائلة «كان الله يقول لك إن أجلك لم يحن بعد».

يضحك ماركو ويقول، «اعتقدت أنه كان يخبرني أنه يجب أن أستمر في الطيران وحدي إلى الأبد».

تستشعر فيو بوضوح اليأس وراء ضحكة ماركو، وتصر على أن تقول «كلا! لأنك شخص طيب!»

يجيب ماركو بجملة واحدة باهتة، «الرجال الطيبون هم الذين يموتون».

تقوم فيو بتقبيله بجرأة على خده. يبقى خنزيرًا وتندفع عائدة إلى كيس النوم خاصتها.

إن الصور المرئية في مشهد الاسترجاع هذا كانت مذهلة، خاصة السحابة الفضية الهائلة للطائرات التي كان لا يبدو أنها تجعل من ماركو

بجانبها قزماً فحسب ولكنها ترفع من روحه المعنوية أيضًا، وهو مشهد مهيب يضم، وبشكل لم نعتد عليه في أفلام ميازاكي، عنصرًا بشريًا واضحًا. يرتفع الطيارون القتلى من جميع البلدان المختلفة نحو نوع من القدر السماوي - نوع من الفالهالا (في الأساطير الإسكندنافية، فالهالا هي قاعة ضخمة مهيبة تقع في أسكارد، الموجودة في العالم الآخر التي يذهب إليها من مات في المعارك ويعيشون فيها-م)، ربما، كانوا كما يشير الباحث في الرسوم المتحركة باتريك درازن - يثيرون رؤية تبدو محصورة بين الحلم والكابوس.[16] يمس المشهد بشكل عميق مواضيع مثل - الموت، الشعور بالذنب، وحتى الأمل.

لا شيء من هذا هو ما يتوقع المرء عادة رؤيته في فيلم للرسوم المتحركة. يبدو أنه شيء سنجده في الكتاب. في الواقع، فإن هذا المشهد مستوحى من قصة قصيرة للكاتب الإنجليزي روالد دال. يحب الأطفال في جميع أنحاء العالم الكاتب دال لقصصه ذات الخيال الجذاب للأطفال مثل روايته تشارلي ومصنع الشوكولاتة، لكن القراء الكبار يقدرون أيضًا قصصه القصيرة العديدة، وهي تلك الأعمال التي يمكن أن تكون ساخرة أو واقعية ولكن غالبًا ما تكون لها نهاية مفاجئة. وهناك أيضًا فيلم قريب منه يروي قصة حقيقية. إنه فيلم «أبدًا لن يشيخوا» ويروي أحداثه طيار في الحرب العالمية الثانية، الذي يعيش زميله الطيار، فين، تجربة يكون فيها على وشك الموت أثناء قيامه بدورية في الشرق الأوسط. فحين ينخرط في اشتباك جوي، يشعر فجأة باحتضانه لضوء أبيض ويرى سحابة واسعة من الطائرات فوقه تنضم إليها طائرته، لتصبح جزءًا من موكب جوي صامت. ومع ذلك، عندما يهبط الطيار الذي أمامه، الذي يصفه بأنه «لقيط محظوظ»، على حقل أخضر جميل، فإن طائرته الخاصة ترفض أن تتبعه. يعود فين إلى قاعدته ويحاول شرح مغامرته لزملائه الذين يصدقون بشكل مفاجئ تجربته الغريبة.

لقد قرأت القصة أخيرًا بعد أن شاهدت الفيلم عدة مرات وأعجبت بمدى

16- انظر Drazen, «Sex and the Single Pig,» 198

إدراك ميازاكي لسرد فين بشكل مثالي. في الواقع، فإن زرقة السماء والبحر الغامقة، والبياض المتلألئ للسحابة، والطائرات الفضية التي ترتفع مثل مجموعة من الطيور المعدنية الصامتة، والموسيقى الغريبة تخلق جميعها صورة للتسامي تتجاوز بكثير وصف الطيار غير المثير نسبياً. ولكن هناك وصفًا آخر في فيلم «أبدًا لن يشيخوا» لفت نظري. بعد سماع قصة رفيقه، يقول الراوي: «كان هناك توتر، توتر شديد في الغرفة، فلأول مرة يحدث شيء لا توجد فيه رصاصات ولا إطلاق نار، ولا هدير محرك ولا انفجار إطارات ولا دم في قمرة القيادة».[17]

هذا «الشيء» الذي يصفه الراوي هو الإحساس بالغرابة، حيث إن التوتر الذي شعر به تجاوز الحدود بين الحلم والواقع إلى أن استقر به المقام في مدرج المطار. إن إحساسًا مشابهًا بالغرابة يتخلل ردة فعل ماركو السريالية. لكن ميازاكي يضيف عنصرًا آخر من «الغرابة» إلى قصة دال: حين يصور البطل على هيئة خنزير. وكما كتبت المغنية توكيكو كاتو في كلمة ختامية لمناقشتها مع ميازاكي، «لا يسعني إلا أن أعتقد أن ميازاكي هو بوركو».[18] ويمثل بوركو نسخة فريدة من قصة الكاتب دال، وهو الذي يتأرجح ذهابًا وإيابًا بين ماركو الشاب الوسيم والخنزير الذي يعيش في منتصف العمر، وهو بذلك ينقل شعور المخرج بهويته «المقسمة».

من الصعب ألا نتخيل أن هذا المشهد والفيلم يعكسان الاضطراب الداخلي لميازاكي بشكل عام كرجل يبلغ من العمر واحدًا وخمسين عامًا يتأمل ما فات من حياته ويتطلع إلى ما سيأتي. باستخدام سحر الرسوم المتحركة ليجعل من نفسه خنزيرًا، يستكشف ميازاكي بشكل قاطع قضايا مثل الشعور بالذنب لدى الناجين، وخيبة أمله من الأيديولوجيا، وتعقيدات الرغبة (المجسدة في قبلة فيو ورد فعل ماركو)، وما نواجهه جميعًا عندما، نكون على عكس رجال الهواء حسب لقب دال، قد كبرنا فعلًا في السن. ماركو، الذي كان يصغر ميازاكي قليلًا في وقت صناعة الفيلم، هو بطل

17- انظر Dahl, «They Shall Not Grow Old,» 66

18- انظر حديث المغنية كاتو في: Miyazaki and Kato,toki ni wa mukashi no hanashi 89

لديه عيوب يحاول أن يتعايش مع فقدان الشباب وضياع الأحلام المثالية وضغوط وخيبة الأمل في منتصف العمر.

نحن لا نكتشف أبدًا ما الذي جعل «ماركو» يتحول إلى «بوركو». نفترض أنه نوع من التعبير السحري عن الشعور بالذنب لدى الناجين مندمج مع احتقار ماركو للجنس البشري الذي يمكن أن ينتج أيديولوجيا فاشية وحربًا يكون ضحيتها الآلاف من الشباب الذين يفقدون أرواحهم من أجل لا شيء. ولكن لم يتم إخبارنا صراحةً بذلك قط. في قصة الكاتب دال، حصل فين في النهاية على مراده. بعد ذلك بأسابيع، يحترق محرك طائرته، فيهبط بها ويهتف بأعلى صوته جذلاً، «أنا وغد محظوظ. لقيط محظوظ، محظوظ».

لا يمنحنا ميازاكي هذا الحل السهل، وهو حل قد يعتقد المرء أنه جذاب بالنسبة إلى رجل ياباني عاش وهو يسمع عن الطيارين الكاميكاز الانتحاريين وهم شباب ضحوا بأنفسهم في الأيام الأخيرة من الحرب العالمية الثانية. بدلاً من ذلك، ومثل العديد من شخصيات المخرج، يجب أن يستمر البطل في العيش. كما تقول ناوسيكا في السطر الأخير من مانغا ناوسيكا، «يجب أن نعيش». لكن يبقى السؤال: لماذا نعيش مثل الخنازير؟

يبدو أن شيبويا كان يبحث عن علاقة محتملة بين الخنزير والميول الجنسية. فقد عاد في المقابلة، مرارًا وتكرارًا إلى اختيار ميازاكي للحيوان، وأشار في مرحلة ما من المقابلة إلى قضية، «أن يكون البطل خنزيرًا في منتصف العمر هو بالتأكيد الفكرة الأساسية للفيلم مع بعض جوانبه الشديدة الخصوصية». عندما ينكر ميازاكي أن هذا هو ما حدث، قائلاً إنها كانت مجرد مزحة، يرد عليه شيبويا قائلاً، «حسنًا، حتى لو كانت مزحة، فإن جعل البطل رجلًا في منتصف العمر يظل يقودنا بالتأكيد إلى أحد المحرمات».[19]

إن ذلك «المحرم» الذي يشير إليه شيبويا هو على الأرجح وجود رجل في منتصف العمر كبطل لفيلم رسوم متحركة، ولكن من المحتمل أنه يشير إلى التلميحات الجنسية التي يتضمنها أيضًا. كانت للعلاقة بين الخنازير والانغماس في الشهوات في دول شرق آسيا تاريخ طويل، يعود على الأقل

19- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 81

إلى القصة الصينية التي ظهرت في العصور الوسطى رحلة إلى الغرب، وهو عمل كلاسيكي تم تحويله إلى فيلم أنيمي بعنوان دراغون بول. من بين الشخصيات الرئيسية الأربع المختلفة في القصة، كانت أقلها جاذبية إلى حد بعيد شخصية الخنزير، الذي يظهر بشكل شخص ضخم الجسم وشره وفاسق يبدو بشكل أساسي أنه موجود لإضفاء نوع من الطرافة على القصة. اعترف ميازاكي بتأثير هذه الشخصية في خلق شخصية بوركو، لكن في مقابلته مع شيبويا استمر في الإصرار فقط على الجانب الهزلي لجعل بطله خنزيرًا.

من المؤكد أن بعض صور بوركو موحية.[20] في السنة الأولى التي ألقيت فيها محاضرات لطلبتي عن ميازاكي، كان أحد طلبتي يحب اكتشاف صور شبيهة بقضيب الذكر في أفلام ميازاكي، مثل برجي الساعة في فيلمي كيكي لخدمة التوصيل وقلعة كاليوسترو والعديد من الطائرات ذات المقدمة الحادة التي يتم تكبيرها في أفلام المخرج. كما أنه من الصعب مقاومة فكرة أن طائرة ماركو الحمراء اللامعة الأنيقة هي تجسيد لبعض الأوهام الذكورية القوية.

كما أن بنية مخبأ ماركو في البحر الأدرياتيكي موحية أيضًا. عند دخوله بالطائرة من خلال شق في الجبال، يؤدي ممره الضيق إلى منظر ودود للرمال الناعمة والمياه اللطيفة. لطالما كان ميازاكي مفتونًا بفكرة امتلاك «كوخ من القش» في الجبال خارج العاصمة كيوتو، كالذي لجأ إليه كامو نو تتشومي الكاتب الذي عاش في القرون الوسطى، الذي اشمأز من فوضى العالم. من الواضح أن مخبأ ماركو المثالي هو رؤية ميازاكي لـ«كوخ القش»، الذي يتخيله المخرج بحب كمكان للجمال والاسترخاء ولكن مع الملذات الدنيوية مثل النبيذ والسجائر والموسيقى. ربما تكون هناك أيضًا فرصة للتمتع بملذات حسية أخرى أيضًا، حيث إننا نرى في مرحلة ما ماركو في طريقه إلى ميلانو ونتوقع أنه سيجد هناك «الشراشف البيضاء» و«النساء الجميلات». يتجسد كل هذا في هيكل وطريقة تشكيل الكهف، مما يثير شعورًا بالعودة إلى الرحم.

20- يناقش باتريك درازين ما يراه عناصر جنسية واضحة في فيلم بوركو روسو في كتابه «Drazen, Sex and the Single Pig».

على الرغم من أن فيلم بوركو روسو أقل تركيزًا على الإناث من فيلم كيكي لخدمة التوصيل، فإن الفيلم يتميز بمجموعة متنوعة وجذابة من الشخصيات النسائية. تدير جينا الجميلة والجذابة فندق أدرياتيكا، وهو فندق كبير يشبه المباني التي تعود إلى فترة تاريخية تسمى لا بيل إيبوك (وهي فترة من التاريخ الفرنسي، تعود عادة إلى ما بين عام 1880 واندلاع الحرب العالمية الأولى في عام 1914–م) وهو منزل ضيافة لكل من قراصنة الجو القساة والخنزير الأنيق الذي أرهقته الحرب وكان يلاحقهم من أجل الحصول على مكافأة. لم تظهر جينا في المانغا الأصلية، ولكن حين قدمها ميازاكي في الفيلم فقد منحه إيقاعًا شديد الحزن بالنسبة للكبار. وقصة حياتها تناسب سلوكها الرومانسي – فقد ترملت ثلاث مرات حيث قتل جميع أزواجها الطيارين أثناء المعارك. يعود ماركو وجينا بذكرياتهما عودًا إلى سنوات الطفولة تقريبًا، وكما يوضح مشهد استرجاع الذكريات، فقد كان أقرب أصدقاء زوجها الثالث. من الواضح في جميع مشاهد الفيلم أن الاثنين يشتركان في رابطة عاطفية عميقة وأن جينا، على الأقل، ترغب في رؤية هذه الرابطة وقد ازدادت رومانسية.

أما الشخصية المغايرة لجينا فهي شخصية فيو. فعلى النقيض من شخصية جينا المعقدة والحزينة، فإن فيو ذات شخصية متحمسة ومفعمة بالحيوية وقوية. وهي التي تواجه قراصنة الجو عندما يحاولون غزو مخبأ ماركو البحري، وتتولى بشكل أساسي دور الرجل لبضع لحظات، على الرغم من أنها في ذروة أحداث الفيلم تتحول إلى شخصية فتاة في خطر، مما سمح لماركو بالقتال من أجل شرفها ضد نوايا كيرتس العدوانية.

في سياق الأحداث الخيالية التي تلبي رغبة الذكور في فيلم بوركو روسو، تمسك فيو وجينا بطرفين من سلسلة أحلام ميازاكي المتواصلة، ما بين المرأة الكبيرة في السن والمعقدة وواسعة الحيلة والجميلة والفتاة الشابة اللطيفة والَمفعمة بالحيوية. بطبيعة الحال، كلتاهما تحب ماركو، وهو يستجيب لكلتيهما. ومع ذلك فإن إنجازات جينا المهنية وخبرة فيو في المجال الميكانيكي تجعلهما أكثر من مجرد رسوم كارتونية مثالية. بل إن واحدًا من أكثر المنعطفات سحرًا في الفيلم هو أنهما تصبحان صديقتين مدى الحياة.

يقدم ميازاكي قدرة فيو كميكانيكية بشكل وعظي نوعًا ما عندما يتوجب عليها أن تدافع عن نفسها بكل جوارحها ضد تأكيد ماركو أنها لا تستطيع أن تصلح طائرته لأنها «صغيرة جدًا» و«فتاة». لكن المشهد لا يحدث في فراغ. يواصل المخرج تصوير وجود علاقة إيجابية بين النساء والتكنولوجيا في المشهد اللافت للنظر الذي يحضر فيه ماركو طائرته إلى المصنع في ميلانو لإصلاحها.

يصور هذا المشهد مدينة ميلانو في فترة ما بين الحربين كمكان أصابه الركود الاقتصادي، حيث يضطر الرجال إلى مغادرة المنزل للعمل. ولكن من يتولى المهمة، على الأقل في حالة المصنع الذي يذهب إليه ماركو، هن نساء من أقارب صاحب المصنع العجوز النشيط بيكولو. لكن ابنة أخيه فيو هي الأكثر أهمية بينهن، إلا أن الفيلم يتميز أيضًا بمشاهد مسلية ولا تنسى للنساء من جميع الأعمار اللواتي يعملن معًا في إصلاح وتجديد وصبغ طائرة ماركو المائية البراقة. هذه المشاهد هي إشارة إلى العديد من العاملات في استوديو جيبلي وهي أيضًا رؤية مثالية لمجتمع صناعي حيث تعمل النساء من جميع الأجيال معًا بسلاسة.

وهكذا يسلط فيلم بوركو روسو الضوء على شكلين من الرؤية الطوباوية، مصنع مشترك يتجاوز الفروق بين الجنسين في ميلانو والسعادة الخاصة التي يحملها ملاذ ماركو على البحر الأدرياتيكي. لكن الفيلم ينغمس في الماضي أيضًا لرؤية ثالثة لنموذج طوباوي، مثل كومونة باريس. على الرغم من أن الكومونة استمرت بالكاد لمدة شهرين، فإنها جسدت قوة النشاط اليساري الناشئ حديثًا في أوروبا في سبعينيات القرن التاسع عشر، حيث قدمت مفاهيم مثيرة لحقوق الطبقة العاملة، والعيش المشترك، وتمكين النساء من نيل حقوقهن. ردًا على ذلك قضت الحكومة الفرنسية على الكومونة من خلال سلسلة دموية من الهجمات الوحشية، والمذابح التي طالت الرجال والنساء والأطفال، وقامت في النهاية، بعمليات الإعدام الجماعي.

أما اليابان في الستينيات التي جاء إليها ميازاكي وهو شاب فلم تعان مثل هذا العنف ولكنها قدمت رؤى لمجتمع بديل أفضل. وظل ميازاكي يحمل هذه الرؤى لسنوات عديدة. والآن، وبينما هو ينظر إلى عالم أكثر

قمعًا وإفلاسًا من الناحية الأيديولوجية، فلا عجب أن تخطر على باله أغنية «موسم الكرز». تجمع كلمات الأغنية بين الحنين إلى الحب الضائع والشعور بالأسف على تلك الثورة المثالية التي انهارت قبل أن تبدأ تقريبًا.

في فيلم بوركو روسو، يتعارض الحنين والندم مع الاعتقاد الراسخ بجمال العالم وإمكاناته، مما يخلق رؤية يمتزج فيها الحزن والفرح لمشاعر الشغف والأمنيات في مرحلة منتصف العمر. إنّ هذه الأمنيات قد لا تتحقق ولا تضيف سوى تعقيد عاطفي للفيلم. ومع ذلك، فإن خفة روح الفيلم الشاملة تجعل ممراته الداكنة أكثر إثارة للاهتمام وذات مغزى. لم يقم ميازاكي قط بصناعة فيلم يشبه بوركو روسو مرة أخرى، لكن الفيلم سيصاحبنا خلال عقد من صنع الأفلام وقصص المانغا التي عرضت وجهات نظر شديدة القسوة لحال البشر.

الفصل العاشر

من شخصية المسيح إلى شخصية الشامان
قصة ناوسيكا التي تبحث عن النور وسط الظلام

أردت حقًا معاقبة البشرية، لكنني أدركت أنني كنت أحاول أن ألعب دور الإله ولم أنجح في ذلك.

• ميازاكي

قدم فيلم بوركو روسو شخصًا أكبر سنًّا وأكثر كآبة في بعض النواحي من الشخصيات التي تعودنا على وجودها في عالم ميازاكي. لكن رؤيا المخرج الأكثر قتامة والأكثر اتساعاً كان قد احتفظ بها خلال هذا الوقت ليجسدها فيما بعد في إحدى قصصه المصورة (المانغا)، وعلى وجه التحديد ملحمة ناوسيكا أميرة وادي الرياح، التي أكملها في عام 1994. جعلت النسخة السينمائية لقصة ناوسيكا كلًا من ميازاكي واستوديو جيبلي اسمًا لامعًا في اليابان بحلول عام 1984. ارتبط الفيلم عند الناس بقضايا تمكين المرأة والكارثة البيئية، وتجسد ذلك في بطلة ذكية ونشطة، شملت رحمتها الحشرات والنباتات والأرض نفسها. وربما يمكن القول إن هذا الفيلم قد شهد أيضًا أعلى مستوى من الذروة في الأحداث بكل ما تعنيه هذه العبارة من معنى مقارنة بأي من أعمال ميازاكي الأخرى، حين قدم رؤية مستمدة من الأساطير اليهودية – المسيحية. بعد أن ضحت ناوسيكا بحياتها، عادت إلى الحياة مرة أخرى بمعجزة قامت بها الأوهمو، وهي الحشرات

العملاقة التي تملأ عالمها بعد القرن الثلاثين. حين رفعتها حشرات الأوهمو على أطراف قرون استشعارها الذهبية العملاقة، بدأت تسير وسط السماء بمصاحبة الموسيقى السمفونية الصاخبة التي تذكرنا بنهاية مقطوعة المسيح للموسيقار هاندل.

لا يتناقض هذا المشهد المؤثر عن عودة ناوسيكا إلى الحياة بشكل كبير مع خاتمة الرواية المصورة التي أصدرها ميازاكي عن الفيلم، والأجزاء السبعة لمانغا ناوسيكا. لكن المانغا التي صدرت في عام 1982، قبل عامين من عرض الفيلم، لم تنته بوصول الأحداث إلى تلك الذروة العالية التي وصلتها في الفيلم بل انتهت بالسقوط في الهاوية، التي كان يمثلها قبو شوا، الذي سافرت إليه ناوسيكا للبحث عن التنوير. ومع ذلك، يصبح القبو مقبرة جماعية لكثير من أفراد الجنس البشري حيث تتم إعادة القتلى من العصور الماضية إلى الحياة فقط ليموتوا مرة أخرى.

ومن هو الذي يتسبب في هذه الإبادة الجماعية؟ إنها ناوسيكا نفسها. من خلال السنوات العديدة التي تروي أحداثها المانغا بآلاف الصفحات، انتقلت ناوسيكا من شخصية متألقة ومؤمنة بالتعاليم المسيحية إلى ما تصفه إحدى شخصيات المانغا بأنها «فوضى الدمار والرحمة».[1] ينتهي الفيلم بما انتقده بعض المشاهدين على أنه رسالة خلاص مصطنعة ترمز إليها بطلة ظهرت بشخصية مثالية مبالغ بها. في المقابل، تنتهي المانغا بغموض كئيب، وكانت لا تزال تقدم ومضة الأمل من أجل البقاء، ولكنه كان خافتًا بسبب قرار بطلة الرواية الموجوعة القضاء على الكثير من أفراد الجنس البشري.

يُعزى سبب عذاب ناوسيكا إلى وجهة نظر مبدعها الكئيبة على نحو متزايد التي تنامت على مدى السنوات المضطربة من 1982 إلى 1994. لقد رأينا دائمًا تلميحات عن ذلك في فيلم بوركو روسو الذي أخرجه ميازاكي، والذي تم عرضه في عام 1992، لكن قصة ناوسيكا تتعمق أكثر، وتقدم رحلة ملحمية من اليأس ممزوجة بلحظات من التألق. من خلال العمل عليها بمفرده في منزله من المساء حتى ساعات بعد منتصف الليل، تمكن

1- انظر ..Miyazaki, Nausicaä of the Valley of the Wind, 7: 212 "..

ميازاكي من أن يتخفف جزئيًا من ضغوط مسؤوليات الاستوديو التي زادت عقب النجاح الذي حققته سلسلة من أفلامه الشهيرة. وفي حين ذكر أن النغمة المتفائلة التي سادت في الأفلام السابقة في تلك الفترة مثل (كيكي ولابوتا) أعطته الدعم النفسي للتصدي للقضايا الكئيبة في قصة ناوسيكا، فمن الواضح أنه شهد خلال الاثنتي عشرة سنة تلك تنامي حالة من التشاؤم العميق داخله بشأن مستقبل الجنس البشري. بينما كان لا يزال متحمسًا ومتفاعلًا بعمق، كان الرجل الذي صاغ الجملة الأخيرة المخيفة للقصة، «يجب أن نعيش»، شخصًا أكثر حزنًا بكثير من الفنان الشاب الطموح منذ اثني عشر عامًا.

وينطبق الشيء نفسه على ناوسيكا بطلة المانغا التي تمثل بديلًا عن ذات المخرج. فبينما تقدم في الفيلم شخصية المسيح المنقذ الذي يبشر بالخلاص، فإن بطلة المانغا تكون قريبة أكثر إلى شخصية الشامان (وهو ما يمكن اعتباره كاهن الشامانية وهي ظاهرة دينية قديمة انتشرت في دول آسيا، وتهتم العقيدة الشامانية بمسألة التوازن بين قوى الإنسان الذاتية الداخلية والقوى الخارجية الروحية المحيطة به–م) الذي يحمل موهبة امتلاك قوى خارقة ويتنقل ما بين الطبيعة، والكائنات الخارقة للطبيعة، والبشر. والشامان، كما توضح عالمة الأنثروبولوجيا جوان هاليفاكس، هو الشخص الذي يتعامل مع كل من «الرعب» و«النور»، وهو توصيف يشير إلى الرحلات المرعبة التي يجب على الشامان القيام بها بينما لا يزال متمسكًا بالاعتقاد بأن النور موجود تحت وخلف الظلال.[2]

ليس من قبيل الصدفة أن أجمل سطر كتبه ميازاكي على الإطلاق هو إعلان ناوسيكا في نهاية المانغا، «الحياة هي النور الذي يضيء في الظلام». تناوب الضوء والظلام على الظهور في العمل بطريقة تتجاوز إطار الفيلم المبني على الديانتين اليهودية – المسيحية لتشمل رؤية تميل أكثر إلى ثقافة بلدان شرق آسيا ورؤية إحيائية (أي الاعتقاد بوجود الأرواح وأن أي نظام حي أو كائن أو حتى المواد الجامدة أحياناً تمتلك نوعاً من الروح مثل

2- انظر Halifax, Shamanic Voices, 3.

الحجارة، والنباتات، وكذلك في الظواهر الطبيعية مثل الرعد-م) للعالم. يعكس توجه ناوسيكا إلى الديانة الشامانية انعطاف ميازاكي المتزايد نحو تقاليد وثقافة بلدان شرق آسيا. ويعكس انتقالها أيضًا جوانب شخصية أكثر من نفسية المخرج، حيث سعى ميازاكي بكل جهده للتعامل مع التغيرات النفسية التي يجلبها التقدم في العمر والوعي المؤلم بتعقيدات العالم من حوله. كان الشغف والغضب اللذان تحركهما ناوسيكا يرددان صدى إحباط صانعها الغاضب بشكل متزايد تجاه مجتمع يبدو عازمًا على التوجه نحو الكارثة.

كما رأينا في الفصل السابق، فإن الأحداث العالمية التي جرت أثناء العمل على المانغا تسببت في إحداث شعور بالإحباط لدى المخرج. لقد أثرت السياسة العالمية بعمق على ميازاكي وأدت إلى تحول أيديولوجي في تفكيره. فقد كان ماركسيًا ملتزمًا في معظم سنوات حياته، وقد شعر بالصدمة وخيبة الأمل بسبب سقوط الاتحاد السوفيتي في عام 1991. كما أن فظائع الحرب في يوغوسلافيا جعلته يشعر بقلق كبير. وأعرب ميازاكي عن أسفه لعدم بذل جهود متضافرة لمواجهة الاتساع العالمي للمشكلات البيئية ومخاطر الإشعاع النووي. كان الاقتصاد الياباني يتدهور بشكل مؤلم بعد فترة الثمانينيات المتعجرفة والمتغطرسة، ولا يزال الركود الاقتصادي الذي يبدو أن لا نهاية له والتذمر العاطفي المصاحب له يميزان اليابان حتى اليوم.

في السنوات الاثنتي عشرة التي فصلت بين بداية كتابة المانغا في سن الحادية والأربعين والانتهاء منها في سن الثالثة والخمسين، دخل ميازاكي مرحلة منتصف العمر. حينها قال: «لقد اكتشفت أنني بدأت أفهم نفسي، وكانت نفساً مختلفة تمامًا عن تلك التي كانت في بداية كتابة المانغا».[3]

ربما لن نعرف أبدًا بالضبط ما الذي كان ميازاكي يفهمه حول نفسه بحلول نهاية تلك الفترة، على الرغم من أنه يمكننا تخمين أن جزءًا من تلك السنوات قضاها في مواجهة الجوانب الأكثر قتامة لنفسيته. يشير تركيز المانغا على شخصية الأم المثيرة للجدل في بعض الأحيان إلى أن تجربة

3- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 222.

المخرج مع مرض والدته في طفولته ووفاتها قبل عقد من الزمن لا تزال تثير مشاعر الألم لديه. هناك تلميحات عن أزمة منتصف العمر والفرار من العالم المتعب في شخصية بطل فيلم بوركو روسو، ولكن في حين أن ناوسيكا، التي تمثل الأنا الآخر له في هذه الفترة، كانت لديها لحظات من محاولة الهروب من العالم، فإن ذعرها أكثر ميتافيزيقية وعنفاً من بطل فيلم بوركو روسو. وهي حالها حال مبدعها، محاصرة من جميع الجوانب بالضغوط والمطالب والأشخاص الذين يعتمدون عليها، ولكن في عالم أكثر تطرفًا من عالم استوديو الأفلام الموجود في ضواحي طوكيو. على مدار آلاف الصفحات من المانغا، كان يجب أن تواجه ناوسيكا العنف المروع الكامن داخل روحها وفي العالم المتوحش من حولها.

لقد تعرفنا من خلال ناوسيكا على القضايا الرئيسية للمانغا، ونموها الأخلاقي والعاطفي هو الذي منح السرد السلطة الأخلاقية للتعليق بعمق على بعض المشاكل الأكثر تحديًا التي شعر ميازاكي أنها تواجه العالم. وفي حين أن المانغا هي بالتأكيد ملحمة، فإنها أيضًا قصة بلوغ (نوع أدبي يركز على النضوج النفسي والأخلاقي لبطل القصة من سن الصغر حتى سن البلوغ-م) محسوسة بعمق، وهي رحلة إلى النضج لا تنتمي فقط إلى الشخصية الرئيسية ولكن إلى ميازاكي أيضًا.

إن الحلول التي يقترحها ميازاكي مدمرة ومتطرفة، بل إنها حتى صادمة من وجهة النظر الغربية التي تعتبر الإنسان مركز الوجود، مما يعني حدوث تحول من جانب ميازاكي نحو نظرة غير غربية للعالم. تحتوي رحلة ناوسيكا على عدد من التجارب التي توشك على الاقتراب من الموت والتي توحي ببعض معاناة الشك الذاتي والتغيّر الذي يعاني منه المخرج.

لفهم رحلة ناوسيكا التي هي في نهاية المطاف رحلة ميازاكي، نحتاج إلى الانغماس في عالم المانغا المكثف. على الرغم من أن مانغا ناوسيكا مشهورة للغاية، فإنها ربما تكون أكثر أعمال ميازاكي التي تفتقر إلى الدراسات النقدية. هناك أسباب عديدة وراء هذا الافتقار إلى الاهتمام النقدي. السبب الأكثر وضوحًا هو البنية الملحمية للمانغا، بحبكتها المعقدة، وأحداثها ذات التحولات المتعددة، وشخصياتها التي لا تعد ولا تحصى. لكن رؤيتها

العاطفية والأخلاقية المتغيرة قد تكون سببًا في إحجام النقاد عنها لكونهم يستمتعون برؤية ميازاكي كمخرج إيجابي ومتفائل. بالنسبة للجمهور الذي أحب بطلة الفيلم الملهمة، قد تكون شخصية ناوسيكا في المانغا الغارقة في الحزن والمزعجة بالفعل ببساطة، شخصية تطرح تحديات عديدة لأجل فهمها.

ومع ذلك، يُعتبر العمل عمومًا تحفة فنية، حيث يقدم نظرة مقلقة على مستقبل عالم ما بعد الكارثة ورؤية جذرية لمكانة البشرية في الكون. يمكن العثور على بعض من هذه الرؤى في الفيلم، لا سيما عندما تثني حكيمة القرية الضريرة التي شهدت حدوث معجزة عودة ناوسيكا إلى الحياة على قوتي «الرحمة والتعاطف». ومع ذلك، فهي لا تنجذب إلى القوى التي يمتلكها البشر، بل تعجب بدلًا من ذلك بتلك التي تتمتع بها حشرة الأوهمو، ملمحة إلى تحول أساسي بعيد عن وجهة النظر الغربية التي تعتبر الإنسان مركز الوجود. ومع ذلك، فإن البنية الأيديولوجية العامة للفيلم تظل متمحورة حول الإنسان، حيث تتضمن الصراعات الكبرى التي تجري بين إمبراطوريتي تورميكيا وبيجيتي الصناعية. علاوة على ذلك، تشير مشاهد الفيلم الأخيرة إلى مناظر مملكة رعوية على الأرض يديرها البشر.

في المقابل، بينما تحتفظ المانغا بهذه الإمبراطوريات البشرية وتوسعها بالفعل لتشمل بلاد الكاهن دوروك، فإنها تجلب أيضًا قوى منافسة أخرى، بما في ذلك الجماعات البشرية الأكثر غموضاً. التي تشمل «سكان الغابات» الذين على هيئة أشباح و«رجال اليرقات» المنبوذين، إلى الرهبان والكهنة، وتنتهي بأصوات الموتى القادمين من الألفية السابقة، الذين يشتركون مع ناوسيكا في النقاش النهائي. لكن نسخة المانغا تعزز دور الأنواع غير البشرية. التي تشمل أنواعًا خبيثة بشكل خاص من «المياسما»، وهي جراثيم سامة حساسة تصبح أسلحة بيولوجية في أيدي البشر المتحاربين وتتطور إلى كائنات ضخمة تمتلك قوة تكاثر مدهشة تجعلها تغمر تجمعات سكانية بأكملها.

من بين الكائنات الأكثر التصاقًا بالبشر، يبرز قبو شيوا – وهو كيان عضوي يتواجد مع الكائنات البشرية – كواحد من أكثر الكيانات تميزًا. ولكن ربما

يكون الأكثر تأثيراً عاطفياً هو محارب الإله، وهو كائن صناعي عملاق يعيده إلى العمل سكان بلاد الدوروك وتم إنشاؤه في الأصل كسلاح قبل أكثر من ألف عام. بينما يظهر محاربو الإله في الفيلم، ببساطة في شكل أسلحة على هيئة بشر، فإنهم في المانغا يصبحون كائنًا واحدًا يتطور إلى مخلوق عاطفي وحزين، يعتبر ناوسيكا بمنزلة «أمه» يستخدمون معًا شكلًا من أشكال القوة المطلقة في نهاية المانغا. ويشير هذا التطور في عالم ميازاكي إلى أن التكنولوجيا لا تمتلك القوة فحسب بل تمتلك الأحاسيس أيضًا.

تلعب المخلوقات غير البشرية الأكثر أهمية، مثل حشرات الأوهمو العملاقة، دورًا أكبر وأكثر مسؤولية في المانغا مما كانت عليه في الفيلم. مع حجمها الهائل، ودروعها الواقية، وقرون استشعارها الهائلة العدد، فإنها ترعب وتخيف معظم البشر، الذين سيدمرونها لو استطاعوا. في قصة المانغا يقوم ميازاكي بتطوير حشرات الأوهمو، المرتبطة بنوع من الذهنية الموحدة، لتكون بديلًا واضحًا عن البشر، وجعلها تملك قدرات التكاثر والعيش بسلام بدلاً من إحداث الفوضى في كل فعل تقوم به. في الجزء الأخير من المانغا الذي يمثل ذروة أحداثها، تصف ناوسيكا الأوهمو على أنهم يمثلون القوة الأخلاقية المتبقية في العالم.

وهكذا، فإن أحداث المانغا تسير في تيارين مختلفين ولكن متشابكين في كثير من الأحيان يمثلان إمبراطوريتي التوروميكيان والدوروك، اللتين كانتا تتنازعان على الموارد النادرة والأراضي التي عانت من الدمار، وعالم الكائنات الواعية غير البشرية. كان هذا هو العالم الذي يضم قوى متنافسة لا تعد ولا تحصى والذي توجب على ناوسيكا أن تخوض غماره. وحسب تقييم المخرج فيليب بروفي للفيلم، فإن «فيلم ناوسيكا هو ملحمة حربية تقوض ثنائية السرد للطرفين المتحاربين ومبادئهما وفي نفس الوقت توفر لهما قوة أكبر بكثير للقتال - وهي الأرض نفسها التي يتنافسان عليها ويحاولان امتلاكها»، وهو تقييم يطابق بشكل أكثر دقة قصة المانغا.[4]

في نهاية المطاف، تطرح المانغا سؤالًا من شقين، وسيتم طرحه بشكل

4- انظر Brophy, 100 Anime, 158.

متزايد في الأفلام اللاحقة التي سيخرجها ميازاكي: ماذا يعني أن تكون بشرًا، وما هو الدور الذي يجب أن تلعبه البشرية في العالم الأوسع المتعدد الأنواع؟ يحلل فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح بشكل جذري فكرة ما يجب أن يكون عليه الإنسان رافضاً في الوقت نفسه الاعتراف بالرؤية اليهودية المسيحية للبشرية كمصدر وحيد للإشراف والرقابة على المسائل الأخلاقية والبيئية. وبينما يتضمن العمل الإشارة إلى المصادر المسيحية المهمة، فإنه يحتوي أيضًا على نقاط اتصال مع البوذية والطاوية وروابط بمذهب الإحيائية، ويقوّض بذلك النظرة التقليدية لعلاقة البشر بالطبيعة بوسائل رائعة ومميزة.

يزخر فيلم ناوسيكا بشخصيات بارزة ومميزة مثل: الأميرة كوشانا قائدة جيش التوروميكيان الصارمة، التي تمثل بصلابتها وطموحها الصلب، غريمة ناوسيكا بشكل واضح؛ وتيتو، والثعلب السنجابي البري الذي تروضه ناوسيكا والذي ينقذها حبه وولاؤه في مرحلة ما من الموت؛ وميرالوبا كاهن وملك بلاد الدوروك الغامض، الذي استلهم أفعاله الشريرة من نوايا الخير القريبة من دوافع ناوسيكا.

لكن ناوسيكا هي التي تنسج خيوط السرد في الفيلم معًا وتمنحها أهميتها الأخلاقية المثيرة. وبعيدًا عن الفتاة الصغيرة المتفائلة في الفيلم، فإنها تصبح أكثر تشاؤمًا وتتعرض للفناء في النهاية. من خلال جعل ناوسيكا شخصية تؤمن بالديانة الشامانية، فإن ميازاكي يغير ديناميكيات العلاقة بين الإنسان والطبيعة الأمر الذي لا يجعل البيئة الطبيعية أقوى فحسب ولكنها تصبح قوة متعددة الأبعاد. على عكس الديانة المسيحية، فإن الديانة الشامانية موجودة في العالم ومرتبطة به، مثلها كمثل الريح والماء اللذين يمثلان البشرية.

وكما يكتب هاليفاكس، «في كثير من المجتمعات، فإن الديانة الشامانية هي مركز القيم الإنسانية الأساسية التي تحدد العلاقات بين البشر، وعلاقة الحضارة بالكون وعلاقة المجتمع بالبيئة».[5] وبالتأكيد فإن هذه الجوانب تشمل ناوسيكا، على الرغم من أنها تبدو في بعض الأحيان قريبة بشكل خطير من التخلي عن «القيم الإنسانية» للدخول في اتفاقية مستقلة مع

5- انظر Halifax, Shamanic Voices, 4.

الكون. وفي أوقات أخرى، نرى ناوسيكا لا تزال تتتبع آثار دورها كمؤمنة مسيحية في الفيلم، وإلهام الآخرين كقائد أخلاقي، وإنقاذهم من الخطر والمعاناة الجسدية.

كانت ناوسيكا هي الوسيط ما بين كل مجموعة مفردة في القصة، مستخدمة ترسانة مهاراتها الهائلة. وهذه المهارات العملية منها–مثل ركوب الرياح والقدرات العسكرية – أو الروحية، مثل قدرتها على التواصل النفسي مع المخلوقات غير البشرية وتعاطفها معها ورأفتها بها، هي التي ألهمت الناس وجعلتهم يحبونها ويسيرون وراءها. ومثلها مثل المسيح، ظلت ناوسيكا في المانغا تحمل ثقل العالم على كتفيها. ولكن على عكس المسيح، فإنها لم تتمكن أو ربما لن تقود شعبها من المنفى إلى أرض موعودة أو مكان سماوي. تشير ديانة الشامان إلى أنه قد لا يكون هناك أي مكان آخر غير المكان المحيط بنا، وأنه يجب علينا أن نتعامل مع العالم الطبيعي للعثور على هويتنا الصحيحة فيه.

نرى هذا الصراع من أجل الهوية في حالة ناوسيكا، وليس من قبيل الصدفة أن ظهرت بدايات استيائها من البشر في وقت مبكر. وفي استرجاع لذكريات الماضي (يظهر ذلك أيضًا في الفيلم) تحاول ناوسيكا التي تظهر بشكل فتاة صغيرة جدًا حماية يرقة أوهمو صغيرة. نرى في هذا المشهد ناوسيكا كفتاة ضعيفة تحاول إخفاء اليرقة الصغيرة تحت ردائها. ولكن يرقة الأوهمو تلك كانت تتحرك غير مدركة لما يجري من حولها، فيمسك بها بعض الأشخاص البالغين، وقد كان من بينهم والداي ناوسيكا.

ويدور هذا الحوار القصير المحزن للغاية والمتوتر:

والد ناوسيكا: إذاً، فالحشرات تتحكم بك. أعطني إياها، يا ناوسيكا

ناوسيكا: لكنها لا تفعل أي شيء خطأ!

الأب: الحشرات والناس لا يمكنهم العيش في نفس العالم – أنت تعرفين ذلك.

(يمد العديد من الأشخاص الكبار أيديهم إلى الأرض ويحملون اليرقة ويأخذونها بعيدًا.)

ناوسيكا: لا تقتلوها! من فضلكم لا تقتلوها![6]

ولكن بالطبع هذا بالضبط ما كان ينوون القيام به.

يحتوي هذا المشهد القصير على العديد من القرائن المهمة على توجه ناوسيكا نحو الديانة الشامانية. والأكثر وضوحًا هو حقيقة أن والدها يعتقد أن الحشرات «تتحكم بها». بالنسبة له هذا هو أسوأ مصير ممكن، لأنه لا يرى أي صلة بين عالم الحشرات وعالم البشر. لكن ناوسيكا كان لديها رد فعل معاكس. إنها تريد التواصل مع يرقة الأوهمو لأنها تشعر أن هذه اليرقة وإن كانت صغيرة فإنها تتمتع بقدرات وصفات تجعلها على الأقل مساوية للبشر.

ولهذا المشهد مع يرقة الأوهمو آثار أخرى. وكما يشير ماساهيرو كوياما، يبدو أن يرقة الأوهمو، التي نراها تزحف بين قدمي ناوسيكا، تمثل نوعًا من مشهد الولادة.[7] وبالمناسبة، فإن هذه هي حالة الولادة الوحيدة التي تشهدها ناوسيكا على الإطلاق. فهي ستبقى غير متزوجة وبلا أبناء طوال حياتها. هذا لا يعني أنها لا تحمل مشاعر الأمومة. في الواقع، هي تحمل تلك المشاعر بشكل أقوى من العديد من شخصيات الأمهات في أعمال ميازاكي. فهي خلال رحلتها، ستصبح «الأم» لمجموعة متنوعة من المخلوقات غير البشرية، بدءًا من الأوهمو إلى محارب الإله العملاق، الذي ستطلق عليه تسمية «صغيري».

تبدأ ناوسيكا رحلتها الاستكشافية في مختبر القبو السفلي تحت قلعة والدها. ليس من المستغرب، بالنظر إلى ميلها نحو الطبيعة، أنّ المختبر مكتظ بالنباتات وليس بالأدوات التكنولوجية فقط. لكن غاية جهود ناوسيكا لم تكن السيطرة على العالم الطبيعي ولكن محاولة فهمه بدلاً من ذلك. وهي تعتقد أنها قد اكتشفت، من خلال تربية هذه النباتات، أحد أسرار فوكاي، «بحر الهلاك» الذي هو في الواقع غابة من النباتات. كانت تستمتع باكتشاف نباتات فوكاي، التي يعتقد تقليديًا أنها سامة لأنه تنبعث منها جراثيم سامة. تكتشف ناوسيكا، مع ذلك، أن مستوى التلوث العالي الذي أصاب الأرض

6- انظر Miyazaki, Nausicaä of the Valley of the Wind, 1: 129

7- انظر : Koyama ,Miyazaki Hayao mangaron 168-169

والناجم عن الحروب الخزفية التي حدثت قبل ألف سنة قد تسبب في تشوه تلك النباتات وجعل انبعاثاتها سامة. فعندما تزودها بالمياه النظيفة في مختبرها، تنمو تلك النباتات وتزدهر بشكل متناغم وآمن.

تتم إعادة تأكيد فرضية ناوسيكا عندما تسقط هي وأزبل، أمير بيجيتي المحارب، في غابة فوكاي ويتم إنقاذهما من قبل حشرة الأوهمو. ثم تغادر الأوهمو المكان وتتركها مع أزبل، ويغوص الاثنان بعيدًا في أعماق الغابة السفلية ليكتشفا في قلبها عالمًا بلوريًا يتسم بالهدوء والنقاء، حيث يمكنهم تنفس الهواء غير الملوث والمشي بحرية. تكتشف ناوسيكا أن غابة فوكاي «تمتص في جسمها التلوث الذي خلفته الحضارات القديمة في التربة» و«تحوله إلى بلور غير ضار». لكن الصدمة الأكبر أنها تدرك أن «الغابة لم تعد بحاجة إلينا» وأننا «نحن البشر نمثل التلوث الحقيقي».[8] ويقودها هذا الاكتشاف إلى ما هو أبعد من شعورها وهي طفلة بأن الأوهمو كائنات متساوية مع البشر إلى مسار أكثر سوادًا حيث يجب عليها أن تحدد وضع البشر في عالم متعدد الأنواع وحيث تبدو كائنات الأوهمو متفوّقةً عليه بشكل متزايد.

يمكن أيضًا اعتبار ما حدث في قلب فوكاي على أنه التجربة الأولى في سلسلة من تجارب الاقتراب من الموت التي يجب أن تمر بها ناوسيكا، وكل منها يؤدي إلى الكشف عن شيء جديد. ومن بين تلك التجارب هناك أيضًا المشهد الذي تنقذ فيه ناوسيكا يرقة الأوهمو من التعذيب على يد أعدائها من البشر. يؤدي هذا المشهد في النسخة السينمائية إلى المشهد الذي يحمل قيم الدين المسيحي بشكل واضح من خلال تضحية ناوسيكا بحياتها من أجل يرقة الأوهمو التي تؤدي إلى بعثها إلى الحياة من جديد من خلال مشاعر الأوهمو الجماعية الوجدانية، وهو المشهد الذي يمنح الفيلم نهايته المتفائلة. ينتهي الفيلم بوجود ناوسيكا في واديها المحبوب وقيادة شعبها نحو مستقبل واعد.

أما في المانغا فتصاب ناوسيكا بجروح بالغة فقط في هذا المشهد. وكما

8- انظر Miyazaki, Nausicaä of the Valley of the Wind, 1: 128

هو الحال في الفيلم، فإن حشرة الأوهمو هي من تشفي جراحها، وتقوم بالسير وسط حقل من قرون الاستشعار الذهبية ويتم التعرف عليها عن طريق عرافة تظهر صورتها في لوحة مصنوعة من نسيج قديم. لا توجد إشارة إلى حكاية موت وقيامة مثل الذي حصل مع المسيح. بدلًا من ذلك يتم التركيز على قوة الشفاء التي يتمتع بها الأوهمو؛ على الرغم من عودة ناوسيكا القصيرة إلى وادي الرياح، فإنها ليست عودة مثالية إلى الوطن بل محطة سريعة في طريقها إلى الحرب. عند مغادرة الوادي الجميل، ربما إلى الأبد، تتحول ناوسيكا على ما يبدو إلى مقاتلة تخوض معارك عنيفة لا نهاية لها يسقط فيها الكثير من القتلى.

تحفل بقية الأجزاء السبعة الأخرى من المانغا بالكثير من قصص المعارك، سواء الجوية أو البرية، وتواجه ناوسيكا مشاهد من الفوضى المريرة وسفك الدماء، بما في ذلك هلاك سكان قرية بأكملها بسبب الهواء الملوث. حينها تتأمل المشهد وتقول «الموت، لا شيء سوى الموت أينما ذهبت»[9]

ومع ذلك، تواصل ناوسيكا رحلتها، وتخوض معركة دموية ومدمرة مع إمبراطورية الدوروك، كجزء من اتفاقها الذي ترددت في عقده مع كوشانا أميرة التوروميكيان. ورغم أن المعركة هي واحد من أكثر أحداث المانغا إثارة، فهي تكشف عن القدرات القتالية لناوسيكا، إلا أن عملها الحقيقي يكون من نوع أكثر هدوءًا ويشير إلى تمازج الجانب المسيحي والشاماني في شخصيتها. تجد ناوسيكا لفترة وجيزة ملاذاً غريباً، وهو معبد تجد فيه كهنة الدين الذي كان ممنوعًا حينها في بلاد دوروك القديمة يعيشون كأنهم أجساد محنطة تقريباً. تشير صورة مخلوق مجنح باللون الأزرق في المعبد إلى أن ناوسيكا قد تكون رسولًا مجنحًا يعلن نهاية العالم. يقولون لها: «الدمار أمر لا مفر منه والمعاناة ليست سوى تجربة من أجل ولادة العالم».[10]

بينما كانت ناوسيكا مع الكهنة، بدأ هواء ملوث مرعب في الانتشار، وخيم على الطائرات والحقول، والمدن، والجيوش وبشّر بموجة نهاية العالم من خلال هجمات الحشرات التي تسمى دايكايشو. اعتقد فلاحو

9- المصدر السابق الجزء الثالث ص31

10- المصدر السابق الجزء الرابع ص88

الدوروك أن حشرات الدايكايشو ستقوم بتطهير العالم، وهم، مثل الكهنة المحنطين، اعتبروا ناوسيكا رسولًا من السماء. تستخدم ناوسيكا إيمانهم بها، بالإضافة إلى قوة التخاطر التي تملكها، لإنقاذ بعض الدوروك، ولكن كانت تحيط بهم الفوضى والعنف من كل حدب وصوب. فتترك أجساد الأطفال في الأفران، وتنتشر الجثث على جوانب الطرق.

ومع ذلك، حتى في هذه الأجزاء الأكثر دموية من المانغا، يتباطأ الإجراء في بعض الأحيان حتى تستمر ناوسيكا في تجميع أجزاء ذلك اللغز البيئي معًا. وباتت تدرك أن الأبواغ التي يصدر منها ذلك الهواء الملوث كانت غاضبة من حياتها القصيرة، وتغمرها الكراهية التي تشعر بها منتشرة من حولها، وكانت يائسة من الحصول على الطعام، وتبحث بعضها عن بعض. هذا البحث هو الذي يجمعها بعضها مع بعض ليتحول إلى موجة عملاقة من الموت. وكما تقول ناوسيكا، «لم أواجه قط مثل هذه المخلوقات البائسة جدًا. أي شكل من أشكال الكائنات الحية يعرف الفرح والرضا... لكنها لا تعرف سوى الكراهية والخوف».[11] حتى في هذه اللحظة الكارثية، تصر ناوسيكا على رؤية تلك الكائنات على أنها مجرد شكل آخر من أشكال الحياة وليس كقوة مساعدة.

تغفو ناوسيكا وهي مرهقة، لتواجه مخلوقًا نحيلًا عملاقًا تطلق عليه لقب العدم (kyomu، الذي يمكن أن يعني أيضًا «الفراغ»). يعود هذا المخلوق للظهور فيما بعد، ويبدو أنه يمثل الظلام الداخلي لدى ناوسيكا وإغراءات العدمية. تحمل المشاهد التي يظهر فيها اللا شيء طابع التحليل النفسي أكثر مما تحمل من نكهة الصوفية، مما يشير إلى صراع ميازاكي مع اليأس. وعندما تعود إلى العالم الحقيقي، تدرك أن حشرات الأوهمو حينما تقوم بالهجوم، تضحي بأنفسها بشكل مقصود للتخلص من الهواء الملوث. تلتهم فطريات العفن، ثم تستخدم أجسادها لتكوين مشاتل للبذور التي ستنمو منها غابة جديدة، ستنظف الأرض في نهاية المطاف. بالنسبة إلى ناوسيكا، كانت الحشرات «تحاول أن تلتهم معاناة فطريات العفن».[12]

11- المصدر السابق الجزء الخامس ص59

12- المصدر السابق الجزء الخامس ص80

تحدث تجربتها الأكثر أهمية التي تقربها من الموت عندما تدور حشرات الدايكايشو المروعة من حولها. بعد أن تسخر منها مخلوقات العدم، وتشير إلى أنها قتلت نفسها وتطلق عليها وصف «امرأة دموية لشعب ملعون»، تقرر ناوسيكا أن تموت جنبًا إلى جنب مع حشرات الأوهمو. ووسط إصرارها على أن تصبح «جزءًا من الغابة»، تسمح للأوهمو بابتلاعها.[13]

هذا مثال واضح تقريبًا على «تخطي ناوسيكا أول مرحلة من عقيدة الشامان». ناوسيكا لا تموت، لكن عقلها يذهب إلى حالة وعي متغيرة ويتم اكتشاف جثتها من قبل رفاقها السابقين. كان معهم مجموعة من الغرباء المعروفين باسم شعب الغابة، الذين يعيشون في أعماق غابة فوكاي، في وئام معها، ويقتاتون على بيض الحشرات. يتم منح ناوسيكا وهي في حالة اللاوعي مرتبة الشرف من قبل سيلم، الشاب الذي يرأس شعب الغابة، والذي يعلن، «أن ناوسيكا هي غابة في شكل بشري. وأنها تقف في مركز العالمين».[14]

بينما كان يراقبها رفاقها، آملين في أن تستيقظ من جديد، تنغمس ناوسيكا أولًا في الذكريات ثم في عالم آخر. وتعود إلى محاولتها الفاشلة لحماية يرقة الأوهمو عندما كانت طفلة؛ ثم يزورها شبح ميرالوبا، إمبراطور دوروك الشرير الذي، على الرغم من موته، بقي في العالم للبحث عنها. وسط حالة الحلم التي تعيشها تعترف ناوسيكا بوجود الظلام في نفسها أيضًا، وتسافر هي، وسيلم، والإمبراطور معاً عبر الغابة. ويشاهدون فيما وراء الغابة مناظر طبيعية ريفية نشأت بعد ألف سنة من التطهير. تتوق ناوسيكا للبقاء هناك ولكنها لا تستطيع، معترفة بأن البشر «سيلتهمون كل طعام هذه الأرض الهشة المولودة حديثًا ويفعلون نفس الشيء مرة أخرى». ثم تقول وهي تترك هذه الواحة، «إذا استطعنا البقاء والنمو بشكل أذكى قليلاً... حينها يمكننا أن نأتي ونِنضم إليكم هنا».[15]

13- المصدر السابق الجزء الخامس ص141،136

14- انظر Halifax, Shamanic Voices, 21. Miyazaki, Nausicaä of the Valley of the Wind, 6: 29.

15- انظر Miyazaki, Nausicaä of the Valley of the Wind, 6: 88

وكما يشير أندرو أوزموند، فإن هذا المشهد يؤدي بنا إلى نهاية حكاية واضحة ومتفائلة في قصة خيال علمي تقليدية.[16] من خلال تجاوز عتبة الموت إلى الاقتراب منه، اكتشفت ناوسيكا «الحقيقة»: أن غابة فوكاي، تقوم وإن كان ذلك ببطء، بتخليص عالم البشر من التلوث، وربما سيعيش البشر يومًا ما في «أرض خضراء نقية» مرة أخرى. وبهذا تترك القارئ متفائلًا بحذر.

في الواقع، فإن المانغا مع ذلك تضيف جزءًا آخر قبل النهاية، يحمل رؤية لا نهائية شديدة القلق على مصير البشرية. بعد عودتها إلى الحياة، ترفض ناوسيكا دعوة سيلم للبقاء معه ومع شعب الغابات. عندما أخبرته أنها تحب «الناس في هذا العالم أكثر من اللازم»، تعود إلى مواجهة الفصل الأخير من المعركة التي تخوضها بقايا إمبراطوريتي التوروميكيان والدوروك. لكن الجزء الأخير للمانغا فيه سرد أقل عن معارك نهاية العالم وكلام أكثر عن الإغراء والقوة.

تتجه رحلة ناوسيكا الأخيرة نحو قبو شوا، حيث تنتظرها عملية كشف عن دور البشرية على الأرض. تصادف على طول الطريق في رحلتها حدائق رائعة وعددًا من سحابات الفطر (هي سحابة مميزة الشكل تأخذ شكل الفطر وتتكون من دخان كثيف ولهب وحطام، ناتج عن انفجار هائل يكون في الغالب نووياً–م). تلتقي بعد ذلك بقوتين مدمرتين بشكل رهيب تتخذان شكلًا بشريًا. أولاهما محارب الإله، وهو سلاح يتخذ هيئة البشر تم تصنيعه في اللحظات الأخيرة من عمر الأرض القديمة قبل حريق الأيام السبعة. حين يعود محارب الإله إلى الحياة على يد الدوروك، فإنه يقترب من ناوسيكا، التي يناديها ماما. تقرر ناوسيكا استخدام هذا المخلوق الهائل من أجل الطيران إلى قبو شوا، ولكن أثناء تحليقهم يلتقطون اثنين من أمراء التوروميكيان، وهما شقيقا رفيقة ناوسيكا السابقة في السلاح الأميرة كوشانا. تؤدي رحلتهم هذه إلى واحد من أهم اكتشافات المانغا.

عند التوقف لدفن تيتو، الذي قتل بسبب إشعاع حشرات الأوهمو، تكتشف نوسيكا والأميران مكانًا مناسبًا لعلاجه يعرف باسم الحديقة. فتأكل

16– انظر Osmond, «Nausicaä and the Fantasy of Hayao Miyazaki,» 72.

هناك وتستحم وترتدي ملابسها وتعيش في حالة فرح هادئة. تذكرنا الحديقة بأوروبا ما قبل العصر الصناعي، فهي تحتوي على الفواكه، والنباتات، والمكتبات، وحتى قاعة موسيقى حيث تضم جميع الكنوز العظيمة للبشرية. في مشهد ممتع حقًا يشهد فترة راحة قصيرة من بؤس جزء المانغا السابق، يقوم الأميران البدينان بعزف ثنائي على آلة البيانو في غرفة كبيرة تملأها أشعة الشمس ممتلئة بالكتب و«كل ما أنتجته البشرية من موسيقى».[17] وسط ذلك الانتعاش والهدوء، نسيت ناوسيكا ماضيها وبدت أنها مستعدة لتلبية دعوة سيد الحديقة للبقاء هناك بشكل دائم. كان السيد ذلك الكائن الجميل والخالد يشبه من بعض الجوانب والدة ناوسيكا الراحلة.

كان الأمر معقدًا بالطبع. تبدأ ناوسيكا في إدراك أنها تخون مسؤولياتها. ولكن السيد يرفض السماح لها بالرحيل. تدرك ناوسيكا أن الحديقة ما هي في الواقع إلا مستودع لقبو شوا وأن «صورة والدتها كانت فخًا، لأجل استدراجها»، لكنها تكشف أيضًا أنها لم تكن متأكدة قط مما إذا كانت والدتها قد أحبتها حقًا[18] يستمر السيد في توبيخها، مشيرًا إلى أن آخرين قد جاءوا إلى الحديقة وتركوها لإنقاذ العالم ولكن لم ينته بهم الأمر إلا إلى خيبة الأمل واليأس. ظلت ناوسيكا تكافح، وبمساعدة سيلم تنجو في نهاية المطاف من فخ هذه الحديقة الزائفة.

ومع ذلك، فإن الاكتشاف الحقيقي لا يتعلق بالحديقة بل بالعالم خارج الحديقة. في مناقشتها مع السيد ومع سيلم، تكتشف ناوسيكا أنها كانت مخطئة في الاعتقاد بأن الأوهمو والفوكاي ينقيان العالم بشكل طبيعي. لكن ما يثير رعبها، هو أنها تعلم أن النظام البيئي الكامل لعالمها تم تصميمه بواسطة آخر من تبقى من البشر خلال اللحظات الأخيرة من نهاية العالم السابقة التي حدثت قبل ألف عام. لم يقتصر الأمر على قيام هؤلاء البشر بإعادة تشكيل النظام البيئي، وإنشاء غابة فوكاي للتخلص التدريجي من الملوثات التي تسببها الحضارة الصناعية، ولكنهم قاموا أيضًا بإعادة تشكيل

17- انظر Miyazaki, Nausicaä of the Valley of the Wind, 7: 107

18- المصدر السابق، الجزء السابع ص119

البشر أنفسهم حتى يتمكنوا من العيش في العالم. والأمر الأكثر إزعاجًا هو حقيقة أن البشر الحاليين، سكان عالم ناوسيكا، لن يكونوا قادرين على العيش في العالم النقي الجديد الذي يؤسس له النظام البيئي.

قامت ناوسيكا ومحارب الإله وهما مزودان بهذا الاكتشاف، برحلة إلى قبو شوا، حيث تواجه ناوسيكا شكلاً أخيرًا من أشكال الحياة المشوهة، جدران القبو المشيدة من اللحم الحي. كانت تظهر على هذه الجدران، وبوتيرة واحدة في كل فترة للانقلاب الصيفي والشتوي، تعليمات تكنولوجية للعلماء الذين يحرسون أو بشكل أكثر دقة يقومون على رعاية القبو. وبعد أن كان يتم سرد أحداث الرواية حتى الآن من خلال الصور والمحادثات، تواجه ناوسيكا والقارئ فجأة كتابة خطية على الجدران. ستضاف هذه التعليمات التكنولوجية في النهاية إلى المخطط المرسوم لإنشاء الجنس البشري الجديد الذي سيعيش في العالم النقي. من أجل إقناعها بالتعاون لإنجاز هذه الخطة الطوباوية، يتخذ سيد القبو هيئة البشر وينخرط معها في مناقشة أخيرة.

لكن ناوسيكا ترفض هذا المدد الغيبي (وهو اصطلاح أدبي يطلق على ما يطرأ على سير القصة فتنقلب به أحوالها من ضراء إلى سراء-م). في المواجهة الأخيرة التي تشهدها المانغا، تتجادل ناوسيكا مع سيد القبو حول مستقبل الجنس البشري، باستخدام صور السيد الخاصة بالنقاء والضوء لتتخيل عالمًا لا بد أن يكون للبذاءة والظلام مكان فيه أيضًا. بينما يصر السيد على أن «الحياة هي النور»، فإنها ترد عليه بعبارة مميزة «كلا! الحياة هي النور الذي يشرق وسط الظلام»، مضيفة: «كل الأشياء تولد من الظلام وكلها تعود إليه».[19]

يحاول السيد إقناعها بأن القبو يحمي البشر، عن طريق خزنه بيضًا تمت معالجته بواسطة الهندسة الجينية وضعه آخر البشر هناك قبل نهاية العالم، في انتظار أن يولد العالم من جديد في صورة نقية. ويجادل بأنه إذا دمرت نوسيكا القبو، فستدمر البشرية بشكل أساسي، حيث لن يتمكن شعبها من العيش في العالم الجديد بل سيبصقون دماً ويموتون.

في الكلمات التي تبدو أنها تنطبق بشكل مرعب أكثر على حالنا الآن مما

19- المصدر السابق، الجزء السابع ص202

كانت عليه في عام 1994، يصف سيد القبو العالم قبل اختراع غابة فوكاي بأنه كان ممتلئًا بـ«الهواء المسموم، وأشعة الشمس الحارقة، والأرض القاحلة، والأمراض الجديدة التي تظهر كل يوم. كان الموت في كل مكان». ويوضح: «لقد قررنا أن نعهد بكل شيء للمستقبل».[20]

تعترف ناوسيكا على الأقل بصحة جزء من هذه الحجة قائلة: «ليس لدي شك في أنك انطلقت من وجهة نظر مثالية ومن واقع الشعور بالمسؤولية في زمن اليأس والقنوط». لكنها تنتقد السعي الدؤوب للنقاء، وتسأل «لماذا لم يدرك هؤلاء الرجال والنساء أن كلاً من النقاء والفساد هو جوهر الحياة؟» عندما يذكرها سيد القبو بأنها لن تكون قادرة على العيش بطبيعتها البشرية بعد «حلول ذلك الصباح» من العالم الجديد، تؤكد أن «هذا القرار يعود لكوكب الأرض». يصرخ السيد، «إنه العدم! إنه الخواء!» لكنها ترد عليه مستشهدة بمثال غير بشري، بأن «تعاطفها وحبها للأوهمو قد ولدا من عمق العدم».[21] بالنسبة إلى ناوسيكا، فإن العالم غير البشري هو الذي يحدد النغمة الأخلاقية، والعدميين الحقيقيين هم الأشخاص الذين بنوا القبو لخلق تسابق صناعي في المستقبل لن تكون له صلة حقيقية بالكوكب.

ثم أخبرت الموتى الذين عادوا إلى الحياة أنهم ليسوا سوى ظلال تحافظ على رفقائها من البشر أحياءً حتى يتمكنوا من تنفيذ خطة القبو. «يمكننا أن نعرف جمال وقسوة العالم دون مساعدة من ضريح عملاق وخدمه، وتصر على أنّ إلهنا يسكن حتى في أصغر ورقة شجر وفي أصغر حشرة».[22]

بهذه الملاحظة الأخيرة، تستدعي محارب الإله، الذي كان مشغولاً بما يحدث في قبو شوا من اختراع انفجارات كارثية تأخذ شكل سحابة الفطر. توجهت إليه قائلة «أرسل نورك إلى هذا المكان». لكن نور المحارب الإلهي كان مميتاً. فنرى إشعاعه القاتل يفجر القبو، الذي يبدأ في الانهيار. إن القبو هو الذي يبدأ ببصق الدم وليس ناوسيكا وزملاءها من البشر، ويصرخ من

20- المصدر السابق، الجزء السابع ص199
21- المصدر السابق، الجزء السابع ص201،200
22- المصدر السابق، الجزء السابع ص208

فيه أن البيض المخزون بدأ يفنى. وسط أنين العذاب يتلاشى القبو. وبعد أن تضعف قوة المحارب الإلهي بعد أن يطلق آخر ما يملك من طاقة يبدأ بالاحتضار، ويسأل «أمه» ناوسيكا، ما إذا كان قد أصبح «شخصًا طيبًا». فتجيبه، «أنت ابني، وأنا فخورة جدًا بك».[23]

وتهرب ناوسيكا بعد أن تترك المحارب الإلهي وسط أنقاض القبو لتعود إلى زملائها البشر، الذين تجمعوا في الخارج. لا يملك ميازاكي منطلقاً من نهايات قصص الخيال العلمي الطوباوية التقليدية، إلا القليل من بقايا البشرية التي لا تواجه صباحًا جديدًا نقيًا بل «العالم الغامض» القديم. كانت آخر كلمات ناوسيكا هي، «هيا بنا نرحل. بغض النظر عن مدى صعوبة الأمر... يجب أن نعيش».[24] تنتهي المانغا بقصة قصيرة تخبرنا أن ناوسيكا بقيت في أراضي الدوروك، لكنها عادت إلى وادي الرياح، وفقًا لإحدى الأساطير، ووفقًا لأخرى، فإنها قامت بعد كل ما جرى، بالانضمام إلى شعب الغابة.

وقد أثارت هذه الخاتمة المحطمة قدرًا كبيرًا من النقاش بين النقاد. يكتب كاورو ناغاياما قائلًا إن المانغا «استطاعت أن تأسر قلوب القراء وتهز أرواحهم وتغير حياتهم»، ويلخصها بالقول إنها «عمل مذهل ذو عمق كبير». ويصفها ماساهيرو كوياما بأنها «نقطة تحول» ويناقش «قوة القسوة التي تحملها». أما يوكو غوي فيشير إليها على أنها «عمل لتنقية الظلام». لكن أكثر ما يثير القلق هو شونسوكي سوغيتا، الذي يصر على أن «ناوسيكا بطلبها من حشرات الأوهمو تدمير البيض الذي لم يفقس بعد، تكون قد ارتكبت عملية إبادة جماعية». وكما يلخص كانو الأمر، فإن فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح «تحفة خيالية، وعمل شاق يجسد معاناة ميازاكي وتقلباته الفلسفية على مدى عقدي الثمانينيات والتسعينيات».[25]

23- المصدر السابق، الجزء السابع ص208، 216

24- المصدر السابق، الجزء السابع ص223

25- انظر Nagayama, «Sekusuresu purinsesu Naushika,» 142. Koyama, Naushika manga – ron, 6. Yoko Goi, «Jo¯ka sareteyuku Miyazaki sekai no yami: Naushika no tadorit – suita basho,» Comics Box, no. 1 (January 1995): 38. Sugita, Miyazaki Hayaoron, 302. Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 47

وقد تكون مانغا ناوسيكا أميرة وادي الرياح وسيلة أيضًا استخدمها ميازاكي لمعالجة بعض مشاكله النفسية منذ الطفولة. وكما يشير سوغيتا، فإن المشاهد المتكررة لإنقاذ الأطفال الرضع (من الأوهمو والبشر على حد سواء) هي تذكير بالحادث المؤلم الذي جرى في طفولة ميازاكي عندما لم توفر عائلته مكانًا لجيرانهم الذين كانوا يحاولون الهرب من الغارات الجوية الأمريكية. يمكن أن يُنظر إلى استمرار ناوسيكا في المخاطرة بحياتها لإنقاذ الآخرين كنوع من التصرف النابع من الشعور بالذنب وحتى كشكل من أشكال الكفارة.

لكن قرار ميازاكي بالسماح لبطلته بتدمير عدد لا يحصى من الأطفال الذين لم يولدوا بعد يوحي بمشاكل داخلية أعمق، أو بمزيج من الشعور بالذنب لأفعال الماضي واليأس بشأن المستقبل، أو على الأقل المستقبل الذي ستتحكم به تكنولوجيا الغرب.

لفهم هذا الأمر، يجب أن نعود إلى قراره بأن تتحول بطلته من النموذج المسيحي إلى الديانة الشامانية. ويتجلى هذا بشكل بارز في «تجربتها في تجاوز عتبة الموت»، عندما تحاول في وسط اليأس أن تنضم إلى حشرات الأوهمو وتدنو بنفسها من الموت. وبدلاً من ذلك، عادت إلى الحياة لتعيش في العالم مرة أخرى، ليس كقائدة مسيحية أو منقذة ولكن كشخص يحب كل الأشياء على الأرض. وكما يقول إريكو أوجيهارا – شوك، «إن التقاليد الدينية المسيحية والشرق آسيوية تظهران مندمجتين في الفيلم لكنهما في المانغا تعارضان بعضهما بعضًا إلى أن ينتصر مذهب الإحيائية في النهاية».[26]

كان من يمثل المبادئ المسيحية أو شيئًا قريبًا جدًا منها فلاحي الدوروك ومجموعة أخرى، هم رجال اليرقات المنبوذون، الذين كانوا ينظرون إلى ناوسيكا على أنها «من حواري المسيح» أو إلهة بحد ذاتها. كانت ناوسيكا مهيأة لاستخدام وضعها «كأحد حواري المسيح» لقيادة الدوروك إلى بر

26- انظر Ogihara – Schuck, «The Christianizing of Animism in Manga and Anime,» 134

الأمان، لكنها تبذل قصارى جهدها لتوضح لرجال اليرقات المنبوذين أنها ليست إلهًا، وتجعلهم يتلمسون وجهها ليتأكدوا أنها من بني البشر. لكن إصرارها المستمر على العيش بحب وشرف طوال حياتها، كما لخصت ذلك في حديثها الأخير مع سيد القبو، يؤكد ارتباطها العميق بالطبيعة. لم يكن قرارها النهائي، في تدمير البويضات التي لم تولد بعد، موجهًا ضد الإنسانية إلى حد كبير ولكن من أجل رؤية أكبر للأرض: قد تبقى البشرية أو لا تنجو، لكنها ستعيش أو تموت بأي حال من الأحوال بالوسائل الطبيعية وليس من خلال تكنولوجيا الهندسة الجينية المصطنعة.

اختارت ناوسيكا الابتعاد عن كل من الغرب وعما يسميه العالم توماس لامار «الحالة التكنولوجية» التي أوقعت البشرية في فخ السباق المتزايد باستمرار لاستغلال الكوكب وتدميره. وقد دعمت هذه الفكرة إقامتها في الحديقة الرائعة التي كانت أيضًا مخزنًا للآثار العظيمة للحضارة الغربية. في مقابلة أجراها معه يوشي شيبويا، يقرّ ميازاكي بأن هذه الحادثة كانت نقطة تحول في القصة. ويوضح ذلك قائلًا، «لم أخطط لوجود هذه الحديقة، ولكن فيما بعد، ومن أجل أن أشير إليها، كان يتوجب أن أتوسع في المانغا». ورد شيبويا على ذلك بالقول، «حسناً، فإن حادثة الحديقة حدثت بشكل طبيعي؟ أنا أعتقد على وجه اليقين أنها استعادت إغراء الأفكار الأوروبية بشكل عام». ورغم ذلك فإن ميازاكي لا يوافق بشكل محدد على هذا الرأي، كما أنه لا يختلف مع تأكيد المحاور على أن المانغا قد «تركزت في نظرة شرق آسيوية للعالم».[27]

تتجلى هذه «النظرة الشرق آسيوية للعالم» بشكل أوضح في العقيدة الإحيائية التي تمتزج فيها جميع الأنواع ولا يتفوق أي نوع فيها على نوع آخر. يشدد نهج العقيدة الإحيائية هذا إلى أبعد حد على الإستراتيجيات المختلفة تجاه التكنولوجيا. إذا لم تكن الأرض موجودة لكي تكون تحت السيطرة، فيجب أن تعمل التكنولوجيا مع الطبيعة بدلاً من أن تكون ضدها. يمثل شعب الغابات رفضًا واضحًا لجميع أنواع التكنولوجيا، لكن رؤية

27– مقابلة أجراها يوشي شيبويا انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 228, 225

ميازاكي بعيدة كل البعد عن كونها ببساطة شديدة القسوة في هذا الصدد. يقدم ميازاكي في كل من المانغا والفيلم صورة لطاحونة هواء تعمل كدعامة تكنولوجية لوادي الرياح ذي الخصائص الريفية الذي تعيش فيه ناوسيكا. لا تعمل الطاحونة مع الريح فقط لخلق طاقة تدعم مجتمعًا متجانسًا ومتناغمًا، ولكن في العالم الذي يقوم على أساس العقيدة الإحيائية، يمكن النظر إليها أيضًا أنها تعمل مع إله أو «آلهة» الريح التي يتم الإشارة إليها أحيانًا خلال القصة. إن الطائرة الشراعية التي تحلق بها ناوسيكا هي مثال آخر على أداة تكنولوجية تستفيد من القوى الطبيعية دون الضغط عليها.

أخيرًا، لا تقوم فلسفة شرق آسيا على الصراع بين الخير والشر الذي تقوم عليه العقيدة اليهودية - المسيحية ولكن تقوم بالأحرى على الاعتراف بأن النور والظلام يتفاعلان داخلنا. تظهر هذه الرؤية بشكل بارز في إصرار ناوسيكا على إنقاذ واحدة من الشخصيات الشريرة موضوعيًا التي كانت قليلة في القصة–مثل ميرالوبا الكاهن - الملك الميت حديثًا - الذي اعترف لها بأن في قلبه ظلامًا أيضًا. إن عالم ميازاكي يلفت النظر بسبب قلة عدد الأشرار التقليديين الذين يمكن العثور عليهم فيه. حتى ميرالوبا، الذي تسبّب في معاناة كبيرة، فإن ميازاكي يسمح له بتقديم لمحة عن جمال الأرض.

قد يُنظر إلى قرار ناوسيكا بمغادرة عالم الحديقة الذي رغم كونه طوباويًا فإنه يتم الحفاظ عليه من خلال العمليات الصناعية على أنه رفض للمثل الأساسية للثقافة الغربية، واعتبار رفضها أن تتشبه بالمسيح ابتعادًا عن المثالية الساذجة التي، كما رأى ميازاكي في تجربة بلدان أوروبا الشرقية، يمكن أن تؤدي ويا للمفارقة إلى مزيد من الدمار واليأس. لكن الرسالة النهائية للمانغا هي بالتأكيد رسالة خاصة بميازاكي: «يجب أن نعيش». وبقدر بساطة هذه الرسالة، فهي أيضًا قوية للغاية. يبدو ذلك ضمنيًا - في أعماله السابقة وبشكل صريح في فيلمه التالي، الأميرة مونونوكي، التي كان شعارها «لنعِش»، وفي آخر أفلامه، مهب الريح، الذي يقتبس بطله مقولة فاليري: الرياح تعلو. يجب أن نحاول أن نعيش.

من خلال حرمانها البيوض الصناعية المبتكرة تكنولوجيًا لكي تشهد «صباح العالم الجديد» من العيش، فإن ناوسيكا تطرح تحديًا لـ«العالم

الغامض»، وهو العالم الوحيد الذي نملكه. وكما تقول، «نحن الطيور التي، على الرغم من أننا قد نبصق الدم، سنستمر في التحليق بعد ذلك الصباح، ولن نتوقف عن ذلك. العيش هو التغيير... ستستمر حشرات الأوهمو، ونباتات العفن، والأعشاب والأشجار، ونحن البشر... في خوض عملية التغيير...»[28]

ترفض ناوسيكا في رؤيتها الشمولية النهائية في جعل الحياة الأبدية غير المتغيرة مصطنعة لتغوص عميقًا في عالم يتمازج فيه الضوء والظلام والموت والحياة والدم والنقاء. وتشير إلى أن بقاء البشر في هذا العالم أمر متروك لنا.

28– انظر Miyazaki, Nausicaä of the Valley of the Wind, 7: 198

الفصل الحادي عشر

وجوه الآخرين
تجاوز حدود الخيال
في فيلم الأميرة مونونوكي

كيف تستطيع العيش بقلب صادق عندما
ينهار كل شيء من حولك؟

• ميازاكي

قمت باصطحاب صديق معي في المرة الأولى التي رأيت فيها فيلم الأميرة مونونوكي في دار عرض سينمائي أمريكية. لم يسبق له أن تعرف على ميازاكي أو الثقافة اليابانية أو الرسوم المتحركة، لكنه كان متشوقًا لمشاهدة ما كان يتوقع بأن يكون فيلمًا يروي قصة مغامرة كبيرة، خاصة أنه ظهر في الولايات المتحدة برعاية شركة ديزني. عندما وصلنا إلى منتصف الفيلم، بدأ يدفعني في كتفي ويسأل. «من هو الرجل الطيب؟» كان يصرخ بسرعة. همست نحوه قائلة «لا أستطيع أن أقول من هو الرجل الطيب ومن هو الرجل الشرير!» «هذا هو بيت القصيد!».[1]

كتب فيلم الأميرة مونونوكي فصلاً جديداً في عالم ميازاكي. فقد عبّر بشكل طموح وغاضب، عن وجهة نظر المخرج المتزايدة التعقيد، وقد خلع

1- يلخص بيتر بايك الصراع في فيلم الأميرة مونونوكي على أنه «صدام بين جانبين: المدافعون عن الغابة في مواجهة جماعة من المضطهدين والمنبوذين». انظر Paik, From Utopia to Apocalypse, 94.

على الفيلم مزيجًا محكمًا من الإحباط والوحشية والحيوية الروحية والأمل الحذر الذي شحذه في مانغا ناوسيكا. لقد قدم الفيلم مشاهد أسطورية، وصورًا غير مسبوقة للعنف والانهيار البيئي، ورؤية قوية للعظمة، حدث كل ذلك في أول محاولة للمخرج على الإطلاق في مجال صنع أفلام الجيداجيكي (نوع من الأفلام في اليابان يتناول على وجه الخصوص الحقبة التاريخية المسماة فترة أيدو (1603–1868 م) وهي آخر الفترات من تاريخ اليابان القديم–م.)، التي تصنف ضمن الأفلام التاريخية. كما انتقل به بعيدًا عن الأفلام العائلية التي جعلت منه اسمًا مألوفًا في اليابان.

في عالم فيلم الأميرة مونونوكي المعقد، لم يعد هناك مكان للأشرار مثل ريبكا المتعطشة للسلطة في مسلسل كونان فتى المستقبل، أو الكونت الجشع في فيلم قلعة كاليوسترو، أو موسكا الشرير في فيلم لابوتا قلعة في السماء، وبدلاً من ذلك، قدم ميازاكي لجمهوره شخصية إيبوشي السيدة الطموحة ولكن الكريمة والراهب الغامض جيكو بو، الذي يصر على أننا نعيش في عالم ملعون. لم يكن جيكو بو الوحيد الذي يعتقد هذا، وكما يبدو لنا من الفيلم فإن ميازاكي يقول في أكثر لحظات روايته قتامة عن البشر الذين يقاتلون «الآلهة البرية» للعالم الطبيعي في اليابان في القرن الرابع عشر، يقول إن جميع سكان هذا الكون، من البشر وغير البشر، كانوا ملعونين بالتساوي. أثارت الأميرة مونونوكي أسئلة طرحها ميازاكي ضمنًا في مانغا ناوسيكا: بالنظر إلى ما فعله البشر بالكوكب، هل يحق لنا الاستمرار في شن الحرب ضد غير البشر؟ هل هناك طريقة يمكن أن يتعايش فيها البشر مع غير البشر؟[2]

أصابت هذه الأسئلة وترًا حساسًا لدى الجمهور الياباني، وافتتح الفيلم فصلاً جديدًا في تأثير ميازاكي على المجتمع الياباني. لم يصبح فيلم الأميرة مونونوكي مجرد فيلم ناجح بل ظاهرة ثقافية. احتفت وسائل الإعلام اليابانية بأكثر من ألفين من المعجبين المتحمسين الذين اصطفوا في

2– تشير كارين ثورنبر في كتابها Ecoambiguity أن هذه الأسئلة هي الأكثر نموذجية لوجهة النظر العالمية التي تتبناها بلدان شرق آسيا في الأعمال الفنية والأدبية، والتي تتجاوز الرؤى الرومانسية لبلدان شرق آسيا كالعيش في وئام مع الطبيعة وتقدم فكرة أكثر تعقيدًا عن كيفية تفاعل البشر مع الطبيعة.

أول عرض للفيلم في طوكيو، ثم أقاموا احتفالات صاخبة في اللحظة التي اجتازت فيه إيرادات الفيلم إيرادات فيلم إي تي للمخرج ستيفن سبيلبرغ الذي كان صاحب الإيرادات الأعلى في اليابان في تلك الفترة. انتشرت في اليابان مقالات المجلات الفنية التي تتحدث عنه بل حتى تم إصدار أعداد خاصة بالفيلم من تلك المجلات، تناولت كل شيء فيه بدءًا من إعادة صياغة الفيلم للسرد التاريخي التقليدي والمجموعة المتنوعة والمثيرة للإعجاب من الممثلين الصوتيين إلى استخدامه تقنيات الرسوم المتحركة المبتكرة، بما في ذلك استخدام استوديو جيبلي للمرة الأولى لأجهزة الكمبيوتر والرسم الرقمي.[3]

جرت عدة مقابلات مع ميازاكي تناولت مواضيع امتدت من مسائل التدهور البيئي إلى معرفة رأيه حول ما إذا كان يجب أن يشاهد الأطفال مثل هذا الفيلم الذي يتضمن مشاهد عنف (حيث ناقض نفسه بنفسه، حيث قال في البداية إنه لا يجب أن يشاهدوه ثم أصر على أنهم سيكونون الجمهور «الأفضل»). كانت شهرته بين محبي أفلام الأنيمي تتزايد لسنوات عديدة، وفتح نجاح فيلم كيكي لخدمة التوصيل الباب بشكل أوسع أمام اجتذاب متفرجين جدد، ولكن مع فيلم الأميرة مونونوكي أصبح ميازاكي من المشاهير. وهذا لا يعني أنه بنى منزلًا فخمًا وبدأ بمواعدة عارضات الأزياء. فقد ظلّ يسكن في ضاحية توكوروزاوا المتواضعة في طوكيو، واستمر في استقبال الأصدقاء والعاملين معه في المقصورة الريفية التي بناها والد زوجته في جبال محافظة ناغانو. وفي مقابلة معه جرت بعد عرض الأميرة مونونوكي، تحدث بحماس عن الرغبة «بالابتعاد عن المدينة والعيش في مقصورة في الجبال».[4]

3- وفقًا لماموررواوشي، فإن ميتشيو ياسودا الرسامة التي كانت تعمل مع ميازاكي منذ فترة طويلة، وهي ذات شخصية محترمة - و«امرأة قوية» كان ميازاكي لا يعارضها قط - هي التي أقنعت ميازاكي باستخدام تقنية التلوين الرقمي في فيلم الأميرة مونونوكي، وبالتالي اعتمد الأساليب الرقمية لبقية مشاهد الفيلم.
انظر Oshii and Ueno, «Miyazaki no ko¯zai,» 89.

4- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 152

كانت هذه الرغبة في الانعزال والتقاعد لدى ميازاكي مفهومة. وكما أوضحت مقالات عديدة والفيلم الوثائقي الذي يستغرق ست ساعات حول صنع الأفلام، فإن فيلم الأميرة مونونوكي كان الفيلم الأكثر إثارة للقلق من بين الأفلام التي صنعها المخرج. فقد كان العمل طويلاً وأكثر تكلفة بكثير من أي فيلم سابق قام استوديو جيبلي بإنتاجه، وقد تطلب العمل بذل جهود خارقة من جانب ميازاكي وموظفيه المرهقين للغاية. وبالنظر لهوس ميازاكي بالتفاصيل، والنطاق الملحمي للفيلم، وإطاره التاريخي، والعدد الكبير من الشخصيات فإن فترة التهيئة للفيلم وحدها استغرقت وقتًا طويلًا صاحبتها جهود مكثفة، ناهيك عن الوقت الذي استغرقه الإنتاج الفعلي. وبسبب الإجهاد الذي عانوه من تلك التجربة، فإن بعض العاملين القدامى الذين عملوا في فيلم الأميرة مونونوكي تركوا الشركة عندما انتهى تصوير الفيلم وحل محلهم عاملون جدد.

يتذكر توشيو سوزوكي، الذي أنتج فيلم الأميرة مونونوكي، اللحظة التي «فقد فيها ميازاكي أعصابه» أخيرًا بعد أن طُلب منه القيام بأشياء كثيرة في وقت قصير جدًا. أخذ المخرج على عاتقه عملية تصحيح لوحات القصة (عبارة عن رسوم أو صور مرتبة بصورة متسلسلة الغرض منها عرض تصوير مبدئي للمَشاهد في الفيلم-م) والتحقق من الرسوم الأصلية ومواءمة الموسيقى مع القصة والإشراف على عملية «تسجيل أصوات» - الممثلين التي تتم بعد اكتمال صنع الرسوم المتحركة الأولية. كما كان يجري مقابلات مع القنوات التلفزيونية والصحف والمجلات، إضافة إلى ما سبق كان يشرف على عملية التسويق وتعريف الجمهور بالفيلم وهو يطوف جميع أجزاء اليابان. وكما وصف سوزوكي الأمر، «فإن ميازاكي منح جسده وروحه» للفيلم وأصبح مرهَقًا للغاية. يتذكر سوزوكي أنه كان مع المخرج في الليلة التي سبقت العرض الأول للفيلم في مدينة كوتشي الإقليمية. كان ميازاكي يرقد على سريره ويرسم وجهه على ورقة بقلم تخطيط. وسلم الورقة لسوزوكي، وقال باقتضاب: «تفضل، ضع هذا على وجهك واذهب إلى قاعة السينما

غدًا وتظاهر بأني أحضر عرض الفيلم».[5] ستمثل فترة ما بعد فيلم الأميرة مونونوكي بداية تخلي المخرج عن مسؤوليات الإشراف على العلاقات العامة الواسعة في الاستوديو.

اتسمت الحملة التسويقية الشاملة التي رافقت الفيلم بمزايا هي الأولى من نوعها: فقد قام الاستوديو بتسويق الفيلم على أنه من إنتاج استوديو جيبلي بدلاً من إخراج ميازاكي. كان هذا التغيير أكثر من رمزي، فهو دليل على صعود مكانة سوزوكي كمنتج استوديو جيبلي الرئيسي في عالم أفلام ميازاكي الآخذ في الاتساع. كان سوزوكي شريكًا لميازاكي وتاكاهاتا منذ أيام عمله كمحرر في مجلة أنيميج، وكان له الفضل على نطاق واسع في تسويق فيلم كيكي لخدمة التوصيل بنجاح. لكن أداء فيلم الأميرة مونونوكي المبهر الذي حقق رقماً قياسياً في شباك التذاكر اعتبر نجاح سوزوكي الأكثر روعة حتى الآن، مما دفعه إلى تحقيق مكانة مرموقة في صناعة الرسوم المتحركة. كان ينظر إليه على أنه البراغماتي الذي يمكّن ميازاكي من الضغط على رؤيته المثالية، وأصبح سوزوكي قوة مهيمنة بشكل متزايد في استوديو جيبلي.[6] في الواقع، يبدو الفيلم الوثائقي الذي يتحدث عن مراحل صنع فيلم الأميرة مونونوكي في بعض الأحيان أنه يخصص وقتًا للمنتج يساوي تقريبًا الوقت الذي خصصه للرجل الذي قام بإخراج الفيلم فعلاً.

ثم جاءت وجوه جديدة أيضا من الخارج. في عام 1997، أعلنت شركة توكوما شوتين وهي الشركة الأم لاستوديو جيبلي عن عقدها صفقة مع شركة والت ديزني لتوزيع منتجاتها في جميع أنحاء العالم. قام سوزوكي بترتيب الاتفاقية، وكان ذلك إنجازًا كبيرًا له ولاستوديو جيبلي. زادت الاتفاقية من تأثير استوديو جيبلي عالمياً بضربة واحدة وحققت انقلاباً هائلاً في مسار العلاقات العامة في الوطن الأم. حضر أكثر من ألف صحفي المؤتمر الصحفي الذي تم الإعلان فيه عن الاتفاق ورأسه ياسويوشي توكوما، رئيس دار نشر توكوما، في حين شارك ممثلان عن شركة ديزني فيه عن طريق

5- انظر Suzuki, Jiburi no nakamatachi, 100, 105

6- انظر Kajiyama, Jiburi majikku, 49.

الأقمار الصناعية. وكما أوضح سوزوكي بطريقة ودودة، «كان الإعلان عن عرض فيلم الأميرة مونونوكي في أمريكا مهمًا فقط لأنه ساعدنا في الحصول على حصتها في السوق في الوطن الأم».[7]

في الواقع، فإن فيلم الأميرة مونونوكي، على الرغم من نصه الأنيق الذي كتبه باللغة الإنجليزية كاتب الأعمال الخيالية نيل غايمان وقامت بأداء أصواته مجموعة رائعة من الممثلين الأمريكيين والإنجليز، لم يكن أداؤه جيدًا بشكل خاص في الولايات المتحدة. وحين أشادت الناقدة البارزة جانيت ماسلن من صحيفة نيويورك تايمز بـ«فيلم الحركة الجميل والغريب» وبناء ميازاكي لـ«عالم أخلاقي متقن»، شعرت أيضًا بأنها مضطرة إلى الإشارة إلى الحبكة التي كانت «شائكة» أحيانًا وما احتواه الفيلم من مشاهد «مروعة». وقد تساءل صحفي ياباني في وقت لاحق، «كيف يمكن أن نتوقع من الأمريكيين الذين اعتادوا على الأفلام التي تتحدث عن صراع الخير مع الشر، والممتلئة بالأغاني والرقصات والشخصيات المضحكة، والتي تكون نهاياتها دائماً سعيدة، أن ينجذبوا إلى ما يقدمه استوديو جيبلي؟»[8]

كانت مشاعر ميازاكي بخصوص الاتفاق الجديد مع شركة ديزني مشوَّشة. بخلاف حديثه الغامض إلى حد ما الذي أدلى به في المؤتمر الصحفي، لم أستطع أن أجد له أي تصريح علني حول هذا الموضوع. على مر السنين لم يكن لديه هو ولا سوزوكي الكثير ليقولاه عن الاتفاق مع شركة ديزني، لذلك يبدو من المرجح أن الاتفاق كان يصب عمليًا في مصلحة كلا الطرفين.[9] لكن ميازاكي وسوزوكي كانا راضيين على الأقل أنهما قد

7- انظر Suzuki, Jiburi no nakamatachi, 96

8- انظر Maslin, «Film Review: Waging a Mythic Battle to Preserve a Pristine Forest». Kaji – yama, Jiburi majikku, 174

9- في مقابلة أجريت مع ميازاكي بعد فترة وجيزة من عرض فيلم الأميرة مونونوكي، انتقد فيها بشكل خاص الشخصيات التي قدمها استوديو ديزني في أفلامه الأولى ووصفها بأنها «سطحية»، وامتدح أعمالًا أخرى مثل فيلم ملكة الثلج الروسي أو فيلم الراعية ومنظف المداخن الفرنسي انظر Miyazaki, Turning Point, 92

فتحا آفاقًا جديدة لأفلام الرسوم المتحركة اليابانية العالية الجودة. علاوة على ذلك، فإن جائزة الأوسكار التي مُنحت لاحقًا لميازاكي عن فيلمه المخطوفة في عام 2001 كان من شأنها أن تُظهر أن المشاهدين الأمريكان يمكن أن يقدروا حقًا فيلمًا يتجاوز ما اعتادوا عليه من «نهايات سعيدة».

على الرغم من أن فيلم الأميرة مونونوكي كان رائدًا بطرق عديدة، فإنه لم يأت من العدم. وبحلول أوائل التسعينيات، أكمل ميازاكي أول فيلم له موجّه للكبار وهو فيلم بوركو روسو، وأنهى أخيرًا مانغا ناوسيكا. أصبح ميازاكي وهو الباحث الدائم عن الإلهام الجديد، مفتونًا بفكرة القيام بصنع فيلم مقتبس من كتاب الهوجيكي (عمل أدبي قصير ومهم وشعبي قام بتأليفه كامو نو تشومي-م.)، وهو عمل كلاسيكي يعود إلى القرن الثالث عشر. يقدم نظرة موجزة ومكتوبة بشكل جميل عن العالم وزوال الحياة، لا يزال كتاب الهوجيكي جزءًا من المنهج الدراسي في معظم المدارس اليابانية.

لم يكن كتاب الهوجيكي مؤهلًا بشكل واضح لتُقتبس عنه أفلام سينمائية أو كارتونية أو أعمال أخرى. قام بتأليفه كامو نو تشومي الكاتب الذي كان ميازاكي معجبًا به للغاية، وكان أحد رجال البلاط الإمبراطوري، وأصيب بخيبة أمل من الطريقة التي يسير فيها العالم وأصبح راهبًا بوذيًا، ظهر عمله هذا في عام 1223، في الوقت الذي استولى فيه الجيش على الحكم، واجتاحت المجاعة والوباء والكوارث الطبيعية مثل الزلازل والفيضانات العاصمة وأودت بحياة الآلاف. يؤرخ كتاب الهوجيكي هذه الكوارث من مكان محايد، من خلال وجهة نظر رجل عميق التفكير ومحب للشعر، رأى في الأحداث التي كانت تجري من حوله وتشبه نهاية العالم سببًا لأن يعزل نفسه ويتأمل فيها.

انبثق اهتمام ميازاكي بكتاب الهوجيكي بعد قراءته لكتاب الهوجيكيديين الذي ألفه يوشي هوتا الروائي المفضل لديه. ولكن إلى جانب هذه التأثيرات، فإن الإطار الذهني لميازاكي لعب دورًا في توجيه تفكير المخرج لصنع أفلام أكثر قتامة من الأفلام العائلية المتفائلة إلى حد كبير التي ظهرت في السبعينيات والثمانينيات. كما يتضح في كل من فيلمي بوركو

روسو وناوسيكا أميرة وادي الرياح، فقد أصبح يشعر بخيبة أمل متزايدة من الأيديولوجيات الاستبدادية، وانعكست مخاوفه المتزايدة حول المخاطر التي تتعرض لها البيئة الطبيعية في قصة فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح التي تحدثت عن نهاية العالم.

كان ميازاكي معجبًا بمخرج أفلام الحركة الحية العظيم أكيرا كوروساوا، الذي كان لفيلمه التاريخي الذي تناول الساموراي تأثير كبير على السينما اليابانية في فترة ما بعد الحرب. لكن ميازاكي أراد أن يصنع فيلمًا لا يكون مجرد جزء من أفلام التسلية التاريخية. بناءً على وجهة نظر هوتا في كتاب الهوجيكي في نقده للعسكرة والأيديولوجيات المزيفة التي سادت في الفترة التي عاش فيها كامو نو تشومي، كان يأمل في صنع عمل يطرح به رأيه في حالة الفراغ والارتباك التي عاشتها اليابان في فترة ما بعد الفقاعة الاقتصادية. يبدو أن البلاد التي كانت تعبد المادية والنجاح باتت تعيش حينها وسط فراغ روحي، وانعكس ذلك في الاستخدام المتزايد لكلمة kyomu: وتعني الفراغ بين اليابانيين المعاصرين.

وقد تسبب حادثان كبيران في عام 1995 في إحداث صدمة في اليابان. كان الأول هو زلزال كوبي الذي ضرب البلاد في شهر شباط من ذلك العام، وأودى بحياة ما بين أربعة إلى ستة آلاف شخص وكان أسوأ زلزال يضرب البلاد منذ زلزال كانتو العظيم في عام 1923. بالنسبة لأمة صناعية حديثة، كان حجم الدمار صادمًا حقًا. بدا كأن الطبيعة نفسها كانت تسعى للانتقام من الحضارة الإنسانية. وأعقب الزلزال بعد شهر حادثة أوم شينريكيو، عندما أطلق أفراد طائفة دينية كانت تؤمن باقتراب نهاية العالم غاز السارين في محطة مزدحمة في مترو أنفاق طوكيو، مما أسفر عن مقتل اثني عشر شخصًا وإصابة آلاف آخرين. سلطت هاتان الحادثتان المرعبتان الضوء على الشعور المتزايد بالخواء الذي يشعر به اليابانيون، سواء على المستوى النفسي أو البيئي.

ولكونه عاش في تلك الأوقات الخطرة، فإن المؤلف كامو نو تشومي على دراية كاملة بتجارب تشبه الرعب الذي خلفه زلزال كوبي واليأس المروع الذي ألهم حادثة أوم شينريكيو. بينما تخلى ميازاكي في نهاية

المطاف عن فكرة تحويل كتاب الهوجيكي إلى فيلم، واصل البحث في قطعة أدبية تعود إلى العصور الوسطى تعالج الكارثة الطبيعية والتكنولوجية ومسألة كيفية العيش في عالم معقد ورهيب. على عكس المؤلف تشومي أو المخرج كوروساوا، أراد ميازاكي منح قوة متساوية للقوى البشرية والطبيعية والخارقة للطبيعة.

اعتبر الكثيرون فيلم الأميرة مونونوكي من أهم أعمال ميازاكي، الأمر الذي جعله يتوسع ليشمل فيما بعد بعض الموضوعات التي تم تطويرها في مانغا ناوسيكا.[10] ورغم أن موضوعات الكارثة البيئية، ودور التكنولوجيا والحرب، وتفاعل البشر مع الأنواع غير البشرية قد برزت الآن، فإنها كانت محط الاهتمام في اليابان في القرن الرابع عشر، فيما يسمى بفترة مورو ماتشي (التي تمتد ما بين عامي 1338-1573 ميلادية-م). وفي حين يشير عنوان الفيلم (ويعني حرفيًا «الأميرة تمتلك») إلى سان، وهي شابة عاشت مع الذئاب، شعر ميازاكي أن البطل الحقيقي للفيلم كان آشي تاكا وهو أمير شاب من عشيرة إيميشي المسالمة في أقصى شمال اليابان. يجعل آشي تاكا القصة ممتلئة بمشاهد الحركة من خلال القيام برحلة للبحث عن علاج لنفسه. لقد أصابته لعنة من قبل وحش الخنزير البري الذي يدعى، ناجو، والذي جعله آشي تاكا يصاب بحالة مجنونة حين هاجمه بواسطة كرة حديدية استقرت في جسده. كان يجب أن يغادر آشي تاكا المصاب قريته ويذهب إلى غرب اليابان للعثور على مصدر الكرة الحديدية.

تتجسد لعنة آشي تاكا بعلامة تشبه الوشم تغطي ذراعه اليمنى، قد تؤدي في حالة عدم علاجها إلى هلاكه. بالنسبة إلى ميازاكي، فإن لعنة آشي تاكا

10- لم تكن كل ردود أفعال النقاد إشادة بالفيلم. تذكر كانو تعليق إيميكو أوكادا في صحيفة أكهاتا الماركسية، حيث أعربت عن تقديرها للعناصر المرئية لكنها قالت أيضًا: «يجب القول بصراحة، إنه يصعب فهم الفيلم». رفضت الناقدة النسوية البارزة الأخرى، ميناكو سايتو، الفيلم لأنه «يجعلك تشعر بالنفور من الاضطرار إلى مشاهدة تخيلات بعض كبار السن على الشاشة الكبيرة». وأشارت إلى ذلك في كتابها Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 217.. ووصف الناقد السينمائي مينورو تاكاهاشي الفيلم بأنه «فاشل»، انظر Takahashi, «Reo no kubi no yukue,» 225.

ترمز إلى الأمراض التي تصيب البشر في الوقت الحاضر مثل آفة التهاب الجلد المتنبذ التي أصابت العديد من الأطفال اليابانيين. وهي تجعل من آشي تاكا شخصًا منبوذًا يشبه شخصيات ميازاكي الذكورية الأخرى، مثل ماركو أو هاول، الذين أصابتهم اللعنات أيضًا.[11] يسعى آشي تاكا الذي كان أقل إرهاقًا من العالم مقارنة بماركو وأقل سخطاً عليه من هول، إلى رؤية العالم «بعيون صافية»، وهو الشيء الذي تعلمه من امرأة حكيمة في عشيرة إيميشي.

رحلة آشي تاكا هذه ستأخذه إلى مكانين مميزين ومتناقضين، غابة ساحرة يحكمها كائن إلهي يعرف باسم شيشيغامي، وتاتارا، قرية يسكنها عمال مصانع الحديد، المنبوذون بدنيًا واجتماعيًا بقيادة إيبوشي، وهي امرأة عدوانية ترغب في تدمير الغابة. على الرغم من كراهيته القيام بذلك، سوف يضطر آشي تاكا في نهاية المطاف إلى المشاركة في حرب شاملة تندلع بين الطرفين.

تمثل رقة آشي تاكا، ومثابرته، وتسامحه، نسخة مثالية من الشاب الرومانسي ميازاكي، المراهق الذي وقع منذ زمن طويل في حب بطلة جميلة ونقية من فيلم الباندا والأفعى السحرية. في الواقع، كان العنوان الأصلي للفيلم الذي اختاره ميازاكي هو «حكاية آشي تاكا»، ولكن المنتج سوزوكي أقنعه بتغييره، الذي سبقه وأعلن للصحافة أن اسم الفيلم سيكون الأميرة مونونوكي.[12] في رحلته غربًا، يلتقي آشي تاكا بفتاة شابة تدعى سان تعيش

11- في مناقشة لفيلم الأميرة مونونوكي مع عدد من العلماء، أشار ميازاكي إلى مدى «الظلم» في أن يصيب شيء مثل مرض التهاب الجلد المتنبذ طفلة صغيرة ويواصل القول: «في هذه الأوقات التي تؤثر هذه «اللعنات» فيهم، يجب أن تتطرق أفلامنا إلى الأولاد والفتيات الذين يجب أن يواجهوا تلك المصاعب». انظر Miyazaki, Turning Point, 105. في نفس المناقشة، يشرح ميازاكي كيف أراد أن يحدد موقع آشي تاكا على أنه «من مجموعة مهمشة» ويقر بأن الوشم الموجود على ذراع آشي تاكا هو «علامة على التميز في المعاملة». انظر المصدر نفسه، ص 114.

12- شعر سوزوكي أن الأميرة مونونوكي سيكون عنوانًا للفيلم أكثر إثارة للاهتمام. إنه يعيد بفخر قصة إعلانه الصحفي الاستباقي وانزعاج ميازاكي منه في البداية في كتاب Jiburi no nakamatachi, 171

مع الذئاب، وترغب بقتله في البداية، حيث لا ترى فيه سوى فرد من الجنس البشري المحتقر، الذي قررت تركه. وما إن أوشكت سان على وضع سكين في حلقه، حتى يوقفها آشي تاكا بإخبارها أنها جميلة. بهذه العبارة ينجح آشي تاكا باقامة علاقة معها. تبدو سان تجسيدًا لغضب ميازاكي من العالم الذي بات يزداد حسب رأيه غباءً وفوضوية. يرسم المخرج البطلة سان وهي تمتلك قوة مرعبة من الطبيعة. يراها الجمهور لأول مرة وهي تقف مع والدتها الذئبة، مورو، والدماء تملأ فمها. ونراها في وقت لاحق، ترتدي قناعًا أحمر مخيفًا، وهي تهاجم مستوطنة تاتارا البشرية، التي تهدد غابة الذئاب. لم تكن بهيئة إنسان كامل ولا حيوان كامل، كانت ذات شكل خاص بها.

يقدم ميازاكي في مقابل شخصية سان الغاضبة على الدوام واحدة من أكثر شخصياته تعقيدًا وجاذبية، وهي شخصية السيدة إيبوشي، زعيمة مجتمع عمال الحديد في تاتارا، الذين يصنعون ترسانة من البنادق لاستخدامها ضد الغابة. وتأمل في قتل الشيشيغامي، إله الغابة، وتقديم رأسه إلى الإمبراطور الياباني.

كما ذكرت سابقًا، عندما قابلت ميازاكي لأول مرة، أخبرني أن إيبوشي كانت شخصيته المفضلة في الفيلم. على الرغم من أن هذا أدهشني، إلا أنني أدركت مع مر السنين أن إيبوشي تمثل صورة رائعة للقيادة – فهي ذات شخصية قوية، وذكية، ومؤثرة، ولكنها قادرة أيضًا على مباغتة الآخرين بقوة، وتسوية الأمور في نهاية المطاف. وهكذا فإن إيبوشي شخصية أنثوية مهمة أيضًا. وكما كتبت في مكان آخر، فإن قدرة ميازاكي على تقديم صورة مغايرة للمفاهيم السائدة منذ زمن طويل بطريقة جذابة وغريبة هي واحدة من أكثر مواهبه اللافتة للانتباه.[13] فهو يخرج في فيلمه الأميرة مونونوكي عن العديد من المفاهيم التقليدية السائدة في اليابان مثل – قدسية الإمبراطور ونبل الساموراي – ولكن أكثر ما يثير الإعجاب في هذا الصدد هو إشراكه للعديد من الشخصيات النسائية المهيمنة. وهو لا يقوم فقط بتحديث النمط التقليدي للأفلام التاريخية ولكنه يحفز الجمهور أيضًا على رؤية العالم من

13– انظر Napier, «Confronting Master Narratives».

زاوية مختلفة. فالسيدة إيبوشي بصفتها أنثى، تجبر المتفرجين على إعادة النظر في مفهومهم عن دور الشرير التقليدي.

من المحتمل أن ميازاكي رأى جزءًا من شخصيته في إيبوشي. فهي، بعد كل شيء، ترأس مجموعة من الأفراد ومجبرة على اتخاذ قرارات صعبة وظلت محتفظة بإنسانيتها، وهي ديناميكية معقدة كان ميازاكي يواجهها كل يوم في استوديو جيبلي. وقد كشف عن هذه الديناميكية المعقدة بشكل لافت للنظر في تصويره لمجموعة من النساء العاملات تحت قيادة إيبوشي، وكانت هذه المجموعة تتكون بشكل رئيسي من البغايا السابقات واللواتي كن يعانين من مرض هانسن، أو ما يعرف بالجذام. لطالما كان ميازاكي مهتمًا بعمال مصانع الحديد في العصور الوسطى، الذين شكلوا في الغالب مجتمعات منبوذة تعيش في الجبال البرية والغابات. كان قراره بأن يجعل تلك المجتمعات تتألف من النساء الإناث، يتعارض مع النظرة التاريخية للنساء كمصدر لنشر الفساد في مواقع العمل. وما هو أكثر راديكالية فكرته في جعل إيبوشي تقوم بتشغيل المصابات بالجذام في صنع الأسلحة، وهي الأسلحة التي كانت تخطط لاستخدامها ضد آلهة الغابات. إن الجمع بين موقف إيبوشي المتعاطف مع النساء وقيامها بتشغيلهن مع الطبيعة المخيفة للعمل الذي طلبت منهن القيام به يوضح بشكل مذهل نوع التنازلات الأخلاقية التي يقدمها من يكون قائداً والتي يمكن أن تفرضها عليه مسألة أن يحمل ببساطة مشاعر إنسانية.

قام ميازاكي متقصّداً بخلق شخصيات خارج الإطار التقليدي لأفلام الجيداجيكي التاريخية لتقديم نسخة أكثر تنوعًا وثراءً من التاريخ الياباني. ولكن ربما كان أكثر ما شمله هذا الأمر هو المرضى المصابين بمرض هانسن (الجذام). ووفقًا لكانو، فإن من ألهمه القيام بذلك هي زيارته لمِصحة معالجة المصابين بالجذام التي تقع بالقرب من منزله. على الرغم من أن انتقال العدوى بمرض الجذام كانت تحدث وفق معدلات معتدلة، فإن الحكومة اليابانية ظلت تعتبره حتى التسعينيات من القرن العشرين «مرضًا مخيفًا» وفرضت عزلة صارمة على المصابين به. تحدث ميازاكي عن صدمته عندما كان يزور الراقدين في المصحة، الذين استمروا بطريقة

ما بعيش حياتهم بطريقة قوية وإيجابية. بعد ذلك لاحظ متعجبًا، «في وسط نوع من البؤس لا يمكن وصفه كان هناك مظاهر من الفرح والضحك. في حياة البشر التي تميل نحو الغموض، لم أرَ قط مكانًا يكشف عن هذا الأمر بوضوح مثل ذلك المكان».(14)

أنا أجد أن هذه الجملة هي من أكثر الجمل المؤثرة التي صدرت عن ميازاكي على الإطلاق، وكان لها صدى أكثر عمقًا من نقده القاسي لغباء وإهمال البشر. وهكذا فإن المخرج لا يزال بإمكانه، في وقت تسود فيه الاضطرابات الاجتماعية والضغوط الداخلية، أن يؤمن على مستوى ما بالإنسانية ويشير إلى المثالية التي لا تزال متقدة في أعماق روحه. لكن ميازاكي لا يأخذ مثاليته نحو أفكار متطرفة غير واقعية. وكما قال في مقابلة لاحقة، «ليس جميع سكان تاتارا أشخاصًا طيبين؛ ففيهم من هم أغبياء ومن هم مجانين، لأن هذا هو حال البشر».(15)

مع ذلك فإن فيلم الأميرة مونونوكي هو أكثر من مجرد إبداء الرأي في مواضيع اجتماعية أو سياسية. من الواضح أنه محاولة من ميازاكي لاستنباط تعامل جديد مع كل من التاريخ الياباني والتفاعل البشري مع البيئة. يخلق ميازاكي باستخدام سحر الرسوم المتحركة، عالماً مدركاً بوضوح حيث تعبُر مجموعة واسعة من الشخصيات البشرية وغير البشرية خطوط الحدود التقليدية للسمات الجسدية ونوع الجنس والصنف وكونها طبيعية أو خارقة للطبيعة. يقدم الفيلم في نهاية المطاف رؤية للحياة ككيان متشابك بكثافة، بدلاً من كيان بسيط يجمع الأضداد المختلفة.

ينظر المؤرخون تقليديًا إلى فترة الموروماتشي على أنها الفترة التي تطورت فيها جماليات طائفة الزن (هي طائفة من الماهايانا البوذية يابانية، تفرَّعت عن فرقة «تشان» البوذية الصينية، يطلق اللفظ أيضًا على مذهب هذه الطائفة. يتميز أتباع هذا المذهب بممارسة التأمل في وضعية الجلوس – زازن – كما يشتهرون بكثرة تداولهم للأقوال المأثورة والعِبر–م.)، مما أدى

14– مقتبس عن ميازاكي من كتاب Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 201

15– انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 181–182

إلى ظهور نمط الحديقة اليابانية الكلاسيكية. ومع ذلك فإن فيلم الأميرة مونونوكي، يبين أن الطبيعة في فترة الموروماتشي تظهر في شكل مختلف تمامًا – فهي لا تزال جميلة إلى حد كبير، ولكنها متوحشة وخطيرة وبعيدة وغير إنسانية تمامًا. كما أن لها قوة، تكون أحيانًا روحية ومتسامحة وأحيانًا أخرى عنيفة ومرعبة. أحد الإنجازات العظيمة التي حققها الفيلم هو أنه منح الأصوات والوجوه ليس للبشر المهمشين فقط ولكن للطبيعة نفسها أيضًا.

كان ميازاكي بحاجة إلى أن يذهب إلى ما هو أبعد من الواقعية للقيام بذلك، وأن يقدم فيلم الأميرة مونونوكي بكونه ملحمة تاريخية بشكل خيالي متصل بالواقع بقوة. انتقد تاكاهاتا شريك ميازاكي، الفيلم لأنه خيال مصنوع بدقة «يختلف عن الواقع وكان يخاطر بإعطاء الجمهور انطباعات خاطئة عن التاريخ».[16] على العكس من ذلك، فإن ما صنعه ميازاكي من تفاعل بين الخيال والوقائع التاريخية منح الفيلم تأثيره الخاص، مما أوحي بديناميكية بشرية / طبيعية أكثر إثارة للتفكير مما كان ممكنًا إيجاده لو كان العمل أكثر واقعية.

يعامل المخرج كلاً من الإنسان والطبيعة بقدر متساو في الفيلم. إن الفيلم ليس مجرد ترنيمة تتغزل بالحفاظ على البيئة وتلوم البشر وتشير إلى أن العودة إلى الطبيعة هو حل بسيط وسهل. وبدلاً من ذلك، يقدم الفيلم رؤية جذرية للدمج والترابط بين الطبيعي والخارق للطبيعة والإنسان. وهو ما لا يمكن التعبير عنه إلا بواسطة وسائل أفلام الرسوم المتحركة بإمكانياتها التحويلية. هذه الرؤية على المدى الطويل، لا تشكك في حق البشر في السيطرة على الطبيعة فحسب، بل تبحث أيضًا عن المكان الذي يستحقه البشر في عالم صعب وغير مستقر.

يسأل الفيلم في مستواه الأساسي: هل يمكننا العيش بشكل أخلاقي في عالم ملعون؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف؟ يقدم فيلم الأميرة مونونوكي حلين محتملين. الأول هو ببساطة «أن نعيش!»، العبارة الشهيرة المنقوشة على ملصقات الفيلم التي يقولها آشي تاكا لسان اليائسة وهي تكافح من أجل

16– مقتبس عن تاكاهاتا من كتاب Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 218.

التعامل مع خوفها واستيائها من البشر. في ذات السياق، يخبرنا الفيلم أنه لا يمكننا أن نستسلم، مهما كلف الأمر، وهي الرسالة التي شعر ميازاكي بأن إيصالها إلى الجمهور مهم جدًا وسط مشاعر اللامبالاة التي سادت اليابان في التسعينيات. والثاني هو «امتلاك رؤية واضحة» - وهنا التحدي، حيث يعرض لنا الفيلم هجمات الوحش المتعطش للدماء كرمز لعمليات التصنيع التي يقوم بها البشر بلا توقف ويطلب منا مراقبة جميع جوانب هذه العملية بوضوح وموضوعية.

قد يبدو قيام فيلم للرسوم المتحركة بدلاً من أفلام الحركة الحية بطرح هذه الأسئلة العميقة والاستفزازية أمرًا مفاجئًا. ومع ذلك، فإن أفلام الرسوم المتحركة هي وسيلة مناسبة بشكل خاص للتعامل مع هذه الأسئلة المختلفة. كانت موضوعات التحول، والاندماج، وعبور حدود الخيال، التي تجبرنا على التفكير في مكانتنا في العالم وعلاقتنا بالآخرين، منذ فترة طويلة من أنماط أفلام الرسوم المتحركة ونوعها المفضل من قصص الخيال العلمي والفنتازيا. كما تشير الباحثة في مجال البيئة أورسولا هايز، فإن أسلوب الرسوم المتحركة بارع بشكل خاص في «فتح أبواب عالم يعمل فيه مندوبون غير بشريين بطرق يتناغم صداها مع أفكار الحفاظ على البيئة - ويكون الأمر مناسبًا تمامًا إذا لم يتم تقديمهم ببساطة كبشر في مظهر مختلف بل يحملون نمطًا من التفكير يعبر عن ذواتهم».[17]

إن فكرة الكيانات غير البشرية الوجدانية «التي تحمل أنماطًا من التفكير تعبر عن ذواتها» هي التي يستكشفها فيلم الأميرة مونونوكي بإلحاح ويقدمها بشكل حيوي من خلال الرسوم المتحركة. يتصور الفيلم عالماً على حافة الأزمة، يقوم بعملية انتقال صعبة من مفهوم الحياة القائم على الطبيعة إلى مفهوم يعتمد على التكنولوجيا التي يرمز إليها عمال مصانع الحديد. في هذا العالم الانتقالي، يتم تهديد الآلهة البرية التي تسكن الغابة بالانقراض. لكن هذه الآلهة ليست «بشرًا بمظهر مختلف». تسمح الرسوم المتحركة المتطورة للفيلم بظهور مجموعة متنوعة مميزة من الوجوه غير البشرية، ذات المظهر

17- انظر Heise, Sense of Place, Sense of Planet, 304

الجذاب والمعبر ابتداء من ياكول، الأيل الأحمر المصاحب لآشي تاكا، إلى الأشكال ذات الملامح البسيطة التي تظهر كأنها ترتدي قناعًا والتي تمثل أشباح الشجرة الصغيرة المعروفة باسم كوداما.

في أكثر اللمسات إثارة في الفيلم، يقدم ميازاكي الملامح اللطيفة الأخرى لتلك الأشباح المعروفة باسم الشيشيغامي. بوجوهها الضخمة، والمثيرة للإعجاب، والمختلفة بشكل أساسي، فإن الشيشيغامي هي ابتكار يبعد الفيلم عن الأنماط التقليدية للعديد من الأعمال الفنية الرائعة والمثيرة للإعجاب بشأن القضايا البيئية التي تميل إلى تبسيط الطبيعة باعتبارها نبيلة / ضعيفة أو طرية / ضعيفة. في هذا الفيلم، لا يمكننا فقط تصور الآخر بطرق لم يسبق عرضها من قبل، فحسب، ولكن الآخر ينظر إلينا. ومن مشاهد أشباح الكوادا ما المبتسمة بشكل واضح إلى الكراهية المخيفة المنبثقة من عيون الخنزير البري المصاب، يقدم فيلم الأميرة مونونوكي مجموعة من النظرات من الكائنات الأخرى.

وبتقديمه كائنات الشيشيغامي بكل جمالها الآني وروعتها، يأخذ ميازاكي الفيلم مباشرة في اتجاه أخلاقي يتجاوز حقيقة الطبيعة الاستبدادية للبشر. في هذا الصدد، يتناقض الفيلم مع أفلام ديزني حيث يعترف حتى المتحمسون لها بأنها تقوم «بتلطيف» ما يحدث في الطبيعة. في تحليله لفيلم بامبي (هو خامس فيلم كرتوني كلاسيكي أنتجته والت ديزني-م.)، على سبيل المثال، يعترف ديفيد ويتلي الباحث في أفلام والت ديزني بأن الفيلم يثير التعاطف مع الطبيعة، مشيرًا إلى أن «اللقاءات المصطنعة بين حيوانات من أنواع مختلفة تربطها علاقات صداقة، والتحسين المدهش لملامح وجوهها بغية جعلها قريبة من الملامح البشرية الجذابة وإزالة الحيوانات المفترسة الطبيعية لخلق عالم من البراءة المثالية تتحد جميعًا لخلق وجهة نظر عاطفية من الصعب أن تنسجم مع الإخلاص الكامل لتكامل وتنوع عالم الطبيعة».[18]

يصور فيلم الأميرة مونونوكي الانخراط مع العالم الطبيعي بمستوى جعله ينجح في تجنب الكثير من نماذج الاتجاهات التشبيهية (التشبيهية تعني

18- انظر Whitley, The Idea of Nature in Disney Animation, 3

إسباغ الصفات والمشاعر والنوايا البشرية على الكيانات غير البشرية-م) التقليدية لتصوير الطبيعة. من خلال تألق رسومه المتحركة، يقدم الفيلم ما يسميه الفيلسوف الفرنسي إيمانويل ليفيناس «غرابة الكائنات الأخرى»، على الرغم من أنه يتجاوز اهتمام ليفيناس بالإنسان ليقترح فئة جديدة كاملة من الكائنات الأخرى. يوقظ إحياء الفيلم لهذه «الغرابة» في الجمهور البشري القرب والألفة والترابط مع العالم الطبيعي. لكي نرى كيف يحقق ميازاكي هذا، دعونا ننتقل إلى سرد قصة الفيلم، ونبدأ من مشهده الافتتاحي الشهير حين يظهر الخنزير البري المجنون ناجو وهو يهاجم آشي تاكا.

يبدأ المشهد بلقطات شاعرية لقمم الجبال الشاسعة المكللة بالضباب. ثم نلمح بقعة عشبية يظهر فيها فجأة خنزير هائج بنّي اللون تخرج منه ما يشبه العلقيات (نوع من الحيوانات تنتمي إلى شعبة الديدان المنقسمة-م). في الواقع، فإن هذه الأشكال الشبيهة بالعلقيات، التي تخرج من الخنزير، تعبر عن الطبيعة، والكائنات الخارقة للطبيعة، والتكنولوجيا - فهي ترمز إلى تحول الخنزير الوحش الخارق للطبيعة إلى كائن يسمى التاتاريغامي. لكن هذا التحول تسببه أداة تكنولوجية - هي الكرة الحديدية التي استقرت في جسمه ودمرته. وبالتالي فإن الخنزير / التاريغامي هو هجين، عبارة عن وحش خارق للطبيعة في داخله أداة تكنولوجية صنعها البشر.

عندما تصيب لعنة الخنزير آشي تاكا، يصبح هو نفسه كائنًا هجينًا. كما هو الحال مع الخنزير، فإن اللعنة المتمثلة بندبة على ذراعه تهدد بموته. ومع ذلك، فإنها قبل أن تقتله، سوف تمنحه طاقة وقوة وقدرات خارقة في القتال. في نفس الوقت، فإن هذه القدرات الخارقة مستلهمة من الكراهية والغضب اللذين يتدفقان من روحه، تمامًا كما كان الحال مع الخنزير ناجو. في اللحظات الأخيرة المؤلمة من حياة ناجو، يخاطب البشر المقرفين، ويخبرهم أنهم سيعانون قريبًا من غضبه وعذابه أيضًا. منذ أولى لحظات الفيلم، نرى أن المجتمع البشري لا يواجه ببساطة العالم الطبيعي / الخارق للطبيعة فحسب، بل يتمازج معه أيضًا، ليصبح جزءاً من وحدة معقدة حيث تتحدث الكائنات غير البشرية إلينا مباشرة وتخترق كياننا العاطفي والجسدي».

كان آشي تاكا وقبيلته الإيميشي وسطاء بين الطبيعة والبشر، وهم

شعب مسالم تقف أفعاله في تناقض صارخ مع المجتمعات المتحاربة في أمة الياماتو (اليابان) ومع ذلك، لا يُسمح لآشي تاكا بمواصلة أسلوب الحياة المسالم والمتسامح هذا. فيفكّ عقدة شعره (تقليد قديم في اليابان، عندما كان محاربو الساموراي يفكّون عقدة شعرهم كرمز لترك مكانهم) وينطلق ممتطيًا صهوة ياكول، فرسه الأحمر من فصيلة الأيائل، فيصبح هو نفسه الآن من الكائنات الأخرى، منفيًا عن أرضه وشعبه ويعبر إلى الغابة الخضراء الجذابة التي تعيش فيها أشباح الشيشيغامي، أرواح الطبيعة القوية التي سمع عنها آشي تاكا من الراهب الغامض جيكو بو. تأخذ لقطات الغابة التي تظهر في بداية الفيلم المشاهدين إلى الجوهر الروحي للفيلم، وتصور مكانًا مسحورًا حيث يعبر البشر والوحوش والمخلوقات الخارقة للطبيعة حدود الإدراك والانتماء. استنادًا إلى رحلات ميازاكي إلى موقع التراث العالمي الاستثنائي في ياكوشيما، حيث لا تزال أشجار الأرز التي يبلغ عمرها ألفي عام تنمو، فإن غابة شيشيغامي هي مكان لبرك صافية عميقة، وفراشات متلألئة، وأشجار معمرة عملاقة ذات اللون الأخضر الزمردي الغامق. في الغابة، كانت تنتظر آشي تاكا ثلاثة لقاءات رئيسية مع كائنات طبيعية / وخارقة للطبيعة، تبدأ مع كائنة متوحشة ثم كائن مرح وتنتهي أخيراً بكائن مقدس. في البداية، يعثر على رجلين مصابين تركتهما السيدة إيبوشي، أدرك فجأة وجود أحد ما عبر النهر. نظر من خلال أغصان شجرة ساقطة، ورأى ثلاثة ذئاب فضية هائلة وفتاة شابة ترتدي فرو الذئب مع قناع أحمر متدلّ على ظهرها. الفتاة، بالطبع، هي سان، «الأميرة مونونوكي» التي تحمل عنوان الفيلم. تشير كلمة مونونوكي حرفيًا إلى امتلاك الروح، ولكن في هذه الحالة تشير إلى كلٍ من خصوصية سان وانفصالها عن البشر وانسجامها الشديد مع عائلة آلهة الذئاب، الذين، كما سنكتشف، تبنوها كواحدة منهم.

كان لقاء آشي تاكا الثاني مع كائنات خارقة للطبيعة، كانت غاية في المرح والحيوية، تسمى الكوادامـا وتعني الأشباح التي تسكن الأشجار. حين يصرخ أحد الرجال المصابين الذي يساعده آشي تاكا مرعوبًا بسبب مشاهدته أحد أشباح الكوادامـا جاثمًا على سرج الأيل ياكول بفرح، يعلق آشي تاكا

ببساطة، «إذن لديهم كواداما هنا أيضًا». إن تقبل آشي تاكا بكل بساطة لتلك المخلوقات يشير بقوة إلى أنها مألوفة لديه في موطنه في الشمال.

يعتبر لقاء آشي تاكا الأخير مع أحد الكائنات الأخرى الخارقة هو الأكثر روحية بين الجميع. حين يتوغل في أعماق الغابة، على الرغم من توسلات أحد الرجال المصابين، الذي يحذره من أن «هذا المدخل يؤدي به إلى عالم الأرواح». تنجذب عيون آشي تاكا إلى منظر الغابة المكسوة بالطحالب ثم ترتفع إلى الأعلى نحو إشعاع ذهبي ينبعث من أجمة من الأشجار المتشابكة عبر الماء. ليظهر عدد من الغزلان الصغيرة من خلال الضوء، ثم يظهر شكل أكبر من الغزلان، تتجسد بعدها كائنات الشيشيغامي في ضوء النهار. عندما يلتفت الحيوان الرقيق نحو آشي تاكا، يراه يعاني من ألم شديد في ذراعه الموشومة بأثر اللعنة، وينقعه في الماء لكي يبرده بينما تغادر أشباح الغزلان بصمت.

كان ألم آشي تاكا في موضع آخر يعبر عن الكراهية والغضب، ولكن في هذا المشهد الأكثر هدوءًا، فإنه يرمز إلى الألم المشترك بين أنواع الكائنات. كان العذاب الذي يمر به آشي تاكا تذكيرًا بإله الخنزير المحتضر وقد ينبئ أيضًا بآلام الموت اللاحقة لكائنات الشيشيغامي نفسها.

كان الاكتشاف التالي لآشي تاكا هو المسبك العملاق لتصنيع الحديد في تاتارا، وهو مكان شبيه بالقلعة المظلمة، وكانت نفايات عمليات التصنيع التي تجري فيه تلقى في المنطقة المحيطة به، مما أدى إلى أن تصبح الأرض بورًا وممتلئة بالأشجار الميتة والصخور العارية. يتخذ آشي تاكا في منطقة تاتارا، من جديد دور الوسيط الصعب والخطير بين مجموعة متنوعة من الكائنات الأخرى، على الرغم من أنها كائنات بشرية هذه المرة.

في هذا الصدد، ربما يكون لقاؤه الأكثر إثارة للدهشة هو مع قائدة تاتارا السيدة إيبوشي عندما تقوده عبر حديقتها السرية إلى مكان تصنيع البنادق الخاص بها. وهناك يجد مجموعة من النساء المصابات بالجذام اللواتي يقمن بشغف بتصنيع بنادق قوية بناءً على أوامر السيدة إيبوشي. ومن جديد، تستولي على آشي تاكا مشاعر الكراهية والغضب، ويفقد السيطرة على

ذراعه، كان على ما يبدو على وشك مهاجمة إيبوشي لتحريضها على هذا الهدم المتعمد والوحشي. ولكن قبل أن يتمكن من التصرف، يتوسل إليه شخص من نوع مختلف من الكائنات الأخرى ألا يقتلها، كان جسمه ملفوفًا بأكبر قدر من الضمادات وكان مصابًا بالعمى بسبب مرض الجذام على ما يبدو، يتجادل الاثنان فيما بينهما فيريه الضمادات التي تغلف لحم ذراعه «المتعفن». ويقول له «إن الحياة معاناة». «إنها صعبة. العالم ملعون». ثم يضيف: «لكن مع ذلك، فإنك تجد أسبابًا للاستمرار في العيش».

وحين نصل إلى اللحظة الحاسمة في الفيلم، يصبح ما قاله المجذوم مهمًا لعدة أسباب. ففي حين كانت كلماته الأولى تردد كلمات الكاهن جيكو بو عن العالم الممتلئ بالمعاناة، فإن كلماته الأخيرة تشير إلى أحد الموضوعات الأساسية للفيلم وهو «الحياة!» وفي نفس الوقت يعترف بمدى صعوبة العيش. يؤكد وجود المجذوم أيضًا انفصال تلك الكائنات عن العالم ويشير في نفس الوقت إلى الروابط المتأصلة بين جميع الكائنات الحية. يبدو المجذوم في البداية كأنه يمثل نوعًا مختلفًا تقريبًا من أشكال الحياة عن إيبوشي وآشي تاكا، فلا يظهر وجهه، وجسمه مغطى من الرأس حتى أخمص القدمين بالضمادات، لكن الثلاثة جميعهم ينتمون، كل على طريقته الخاصة، إلى مجتمع من المنبوذين لا يزالون يؤمنون بالعيش رغم كل الصعاب.

يظهر نوع آخر من عبور بعض الكائنات الأخرى حدود الخيال في المشهد التالي، عندما تهاجم سان قوم تاتارا، عازمة على قتل إيبوشي. في النهاية، تفشل سان في مهمتها لقتل إيبوشي وتصيب بدلاً من ذلك آشي تاكا بجروح خطيرة.

ومباشرة بعد هذه النقطة التي يصل إليها الفيلم، تبدأ سان في إظهار لمَحات من الإنسانية، وربما عن طريق إدراكها أن آشي تاكا منبوذ مثلها. وبدلاً من قتله، تنقله إلى وسط الغابة وتترك الشاب في جزيرة صغيرة ليس معه سوى ياكول لحراسته. يقودنا تصرفها هذا إلى أحد أكثر المشاهد الزاخرة بالجمال المتألق التي ابتكرها ميازاكي على الإطلاق.

تتحرك الكاميرا ببطء إلى أعلى من صورة آشي تاكا وهو مستلق في الجزيرة، لتأخذنا عبر الأشجار الخضراء الجذابة التي تمتلئ بها الغابة، لينتهي بنا المطاف عند الجبال الشاهقة. ينتقل المشهد إلى مجموعة من أشباح الكوادام، يتزايد عددهم باطراد وهم يتجمعون على قمم الجبال، ويبدو أنهم ينتظرون حدوث شيء ما. يظهر البدر ومن خلاله، في عمل رائع للرسوم المتحركة، نرى الدايدارابوتشي الذي يمثل النسخة الليلية من كائنات أشباح الشيشيغامي يظهر ببطء. وهو كائن عملاق، وغريب، ذو جسم مبهم يشبه الإنسان ووجه بشري أكثر غموضًا، يتقدم الدايدارابوتشي ببطء إلى الأمام. تنتقل الكاميرا إلى أشباح الكوادام، الذين يتفاعلون مع مجيء الإله من خلال تدوير رؤوسهم 180 درجة وهم يصدرون صوت قرقعة غريبًا. بعد ذلك، نرى الإله في منظر جانبي، ويبدو حينها أكثر شبهاً بالوحش، مع أشواك تبرز من جوانب جسمه والعديد من القرون أسفل ظهره، حيث يبدو كأنه يغوص نحو بحيرة الغابة الموجودة في الأسفل.

لكن في تحول مفاجئ، نرى فجأة أشكالًا شبيهة بالدب تقبع في الغابة. هؤلاء هم صيادون، بقيادة الراهب جيكو بو، يأملون في إلقاء نظرة على الإله في شكله الليلي. بينما كان جيكو بو مفتونًا به، يرتعد الصيادون خوفًا، ويخبرون الراهب أن النظر إلى الدايدارابوتشي سيفقدهم بصرهم. يذكرهم جيكو - بو أن لديهم أمرًا رسميًا من الإمبراطور. تراقب فرقة الصيد إلى جانب أشباح الكوادام هذا الإله بينما يغوص نحو البحيرة حيث يقبع آشي تاكا.

يمثل هذا المشهد الذي يظهر فيه السائر الليلي / الدايدارابوتشي فوق الجبال ذروة المشاهد المرئية والروحية للفيلم، حيث يقترب من التعريف المنهجي للتسامي كشيء ذي رهبة وجمال وإبهار. يتم تعزيز هذا الإحساس من خلال لقطات تبين ردود أفعال أشباح الكوادام - لا تضيف رؤوسهم الدوارة والأصوات الصاخبة والغريبة الصادرة منهم جديداً إلى مشهد العالم الآخر، ولكن تلك الدائرة الضيقة التي تحيط بشكلي الكيانين غير البشريين - الشيشيغامي العملاق والشيشيغامي الصغير الشبيه بالدمى تقريبًا والمقصود هنا أشباح الكوادام تعزز الإحساس بأن المشاهد مسموح له برؤية شيء غريب تمامًا، لحظة مقدسة لا علاقة لها بالبشر. يدعم ميازاكي

هذا الشعور بأن رؤية هذا الشيء أمر محرّم من خلال جعل الصيادين يغلقون أعينهم خوفًا من رؤية شيء محظور. ينتقل هذا الشعور بالتسامي إلى أبعد من ذلك عندما تهب رياح قوية مصحوبة بابتسامات أشباح الكوادامي وهي تلوح بأذرعها، بينما ينزِل الشيشيغامي نحو الغابة، ترفرف الأشجار وسط الرياح الشديدة، وتصبح مثل مويجات ذات قمم بيضاء فوق موجة خضراء هائلة. لا توجد في أي مكان في بقية أعمال ميازاكي مثل هذا التصور لفرحة العالم الآخر.

يحدث منظر آخر خارق للطبيعة في هذا المشهد. بعد أن يغوص الشيشيغامي في أعماق الغابة، يأخذ شكله النهاري ويصبح غزالًا. لكن هذه المرة، يقترب الإله من آشي تاكا عن كثب. وكما لو كان في حلم، يرى آشي تاكا وجه الشيشيغامي، بملامح بشرية مدهشة، وإن كان يحدق بنظرات ثاقبة - فإنه يمثل وجه كائنات العالم الآخر، أو ربما وجه الطبيعة نفسها.

بعد لقطات التسامي البطيئة هذه في الغابة يعود فيلم الأميرة مونونوكي إلى أسلوبه السابق الممتلئ بالإثارة. يتألف النصف الثاني من الفيلم في معظمه من مشاهد قتال في نطاق ملحمة جديرة بالمخرج كورو ساوا تضم: محاربي الساموراي والفلاحين ومشاهد مروعة لسفك الدماء ورمي الجثث (مما لا يمكن تصوره في أفلام ميازاكي السابقة) والسيوف والسهام والرماح، والبنادق واليأس، واندفاع المقاتلين الذين يتحدون الموت.

ورغم أن إيبوشي وقومها يقاتلون بوحشية ويتكبدون خسائر فادحة، فإن المعركة الأكثر خطورة من الناحية العاطفية ربما تكون هي الوقفة الأخيرة (هو التصرف العسكري الأخير الذي تلجأ إليه القوات الدفاعية عندما تدرك أو تعتقد أن الاستمرار بالقتال ضد قوات تفوقها في القوة والعدد أفضل من التراجع أو الاستسلام-م) للخنازير، بقيادة زعيمهم الضرير والمترنح، أوَكوتو نوشي. تتخلى سان عن انتمائها البشري، وتقف إلى جانب أوكوتو نوشي.

غضب أوكوتو نوشي الملتهب واستعداده المجنون للتضحية بزملائه الخنازير في مهمة غير مجدية، لا يذكراننا فقط بالوحش البري ولكن بأسوأ

نتاجات البشرية أيضًا، وهو درس موضوعي في غباء الحرب وعدم جدواها. يتصرف أوكوتو نوشي بتهور أكثر من أي وقت مضى، ويتحول ببطء إلى وحش تاتاريغامي مثلما فعل ناجو قبله. في اللحظة الأخيرة من مشاهد عبور حدود الخيال، تبتلع مخالب أوكوتو نوشي التي تشبه الأفعى سان، وتهدد بتحويلها إلى وحش تاتاريغامي أيضًا. في اللحظة الأخيرة، يتمكن آشي تاكا، بمساعدة الشيشيغامي، من العثور عليها بين مخالب الوحش وينجح في إنقاذها.

تستغل إيبوشي الموجودة بالقرب منهم وجود وحش الشيشيغامي لأجل أن تطلق النار عليه وتنجح أخيرًا في قطع رأسه. في الدقائق الأخيرة من مشهد القيامة في نهاية الفيلم، يتحول الإله مرة أخرى. يكبر حجم الجسد المقطوع الرأس ويصبح هائلًا، وينفث مادة سامة تنتشر في جميع أنحاء الريف، مما يحول المناظر الطبيعية الخضراء إلى أرض قاحلة. في اللحظات الأخيرة قبل أن تصبح الأرض مقفرة تمامًا، يقنع آشي تاكا سان بأن تتحد معه لإعادة رأس وحش الشيشيغامي، مصرًّا على أن يتم ذلك بواسطة «أيدٍ بشرية». على الرغم من استعادة رأسه، فإن الإله العملاق يترنح ويسقط فوق قرية تاتارا، ليهلك قوم إيبوشي في عاصفة دمار كارثية. وسط عذابات احتضاره، يحجب وحش الشيشيغامي السماء ويحوّلها إلى ظلام. وهذا تناقض مباشر مع نهاية فيلم ناوسيكا أميرة وادي الرياح في مشهد القيامة: حين يبزغ أمل جديد للمستقبل يبشر به اللون الأزرق الرقيق للسماء فوق وادي الرياح.

ومع ذلك، لا ينهي ميازاكي الفيلم برؤيته للكارثة. على الرغم من أن الفيلم يبقي مسألة ما إذا كان سيعود وحش الشيشيغامي في أي وقت مضى مفتوحة على جميع الاحتمالات، فإنه لا يقدم للجمهور أملًا في استعادة الأرض الخضراء. هذه الأرض هي مكان ألطف وممتلئ بالمناظر الريفية الخضراء أكثر من الغابات البرية والشاهقة. يشبه المشهد الجديد اليابان الحديثة عن كثب، مما يعني أن الطبيعة البرية قد تم ترويضها في النهاية.

ولكن هل كان الأمر كذلك؟ آخر اللمحات التي نراها لسان هي عندما تودع آشي تاكا، وتخبره أنها رغم حبه، لا يمكنها أن تغفر للبشر وستعود إلى الغابة. يظل المصير النهائي لآشي تاكا وسان كشخصين تربطهما

علاقة رومانسية غامضًا. هل إن سان التي تشعر بالمرارة ستعود، مثلما فعل الكاتب كامو نو تشومي، إلى حياة العزلة في الغابة، بعيدًا عن ضوضاء العالم وبؤسه؟

إذا كان آشي تاكا وسيطًا بين العوالم، فإن سان تعبر عن كلا العالمين أو حتى عن عدة عوالم - الوحش والإله والإنسان، وهو رمز مناسب لشمولية عالم ميازاكي. يُظهر ملصق الفيلم أنها تقف مع عائلتها الذئبية وهي تنظر بعين العداء إلى عالم البشر: وجهها ممتلئ بالدماء والوشم، ولكننا نظل نرى وراء ذلك فتاة بشرية ضعيفة. وفي حين أن سان لم تصل قط إلى ذروة المبادئ الأخلاقية النادرة لناوسيكا، فإن وجهها، بوشمه وقناعه المؤقت، يماثل الوجه البشري / اللابشري لوحش الشيشيغامي، ويطلب منا قياس مدى مسؤوليتنا ونحن نقف وجهًا لوجه مع كائنات العالم الآخر.

لكن اللقطتين النهائيتين للفيلم هما الأكثر غموضًا، أو ربما سخرية. نرى شبح كوداما واحد، ونحن غير متأكدين ما إذا كان هذا هو آخر شبح كوداما في الغابة أو إشارة إلى بداية الإحياء الروحي للغابة. ثم نرى لقطة سريعة للراهب المخيف جيكو بو وهو يرفع يديه ويقول، «أنا أستسلم. أستسلم. لا يمكنك الانتصار على الحمقى».

قد يكون جيكو بو اليائس نسخة أخرى أكثر سخرية من ميازاكي نفسه. ومع ذلك، فإن الأفلام الأربعة الأخيرة للمخرج تشير إلى أن فيلم الأميرة مونونوكي كان على الأقل جزئيًا وسيلة للمخرج للتخلص من الشعور باللعنة وتقديم رؤى أكثر تفاؤلاً. وكما قال المجذوم من قرية تاتارا، «لكن مع ذلك، فإنك تجد أسبابًا للاستمرار في العيش».

الفصل الثاني عشر

نهاية العالم المثيرة في فيلم المخطوفة

لم أرغب في تدمير الحمّام العمومي.

• ميازاكي

على مدار عدة سنين كان يسألني طلابي عن أي من أفلام ميازاكي هو المفضل عندي. كانت إجابتي تعتمد إلى حد ما، على الوقت الذي يوجه لي فيه السؤال في ذلك اليوم، كيف أشعر، ربما كنت متأثرة بما قرأته في الصحف في ذلك الصباح. ولكن ليس هناك شك في أن عمل ميازاكي الذي يأسرني باستمرار هو فيلم المخطوفة الحائز على جائزة الأوسكار لعام 2001. بسبب ما يحويه من عمق، ومشاعر، وغرابة شبيهة بالحلم، ولكونه يجسد العناصر الأكثر إثارة وتميزًا في عالم ميازاكي.

ظهر فيلم المخطوفة بعد سنوات عديدة من ظهور الملحمة الضخمة فيلم الأميرة مونونوكي، كان فيلم المخطوفة مختلفًا تمامًا عن الفيلم السابق في طبيعته وإيقاعه. كان ميازاكي قد استقال من استوديو جيبلي في 14 كانون الثاني 1998، ولكن بعد أقل من أسبوع توفي المخرج يوشيفومي كوندو، فتراجع ميازاكي عن خطوته تلك. كان كوندو البالغ من العمر ستة وأربعين عامًا «الوريث الواضح» لميازاكي، وهو مخرج من الجيل الجديد كان من المقرر أن يقود الاستوديو حتى القرن الحادي والعشرين. وهكذا ولد فيلم المخطوفة من بعض الاضطرابات في الاستوديو، التي يبدو أن بنية الفيلم

الفوضوية كانت تعكسها في بعض الأحيان. ولكن في رأيي، أن قوته، ولغته التصويرية الثرية، وأصالته المطلقة تجعله من بين أعظم أفلام ميازاكي، إن لم يكن الأعظم.

وكما حصل مع فيلم الأميرة مونونوكي، حقق فيلم المخطوفة أيضًا نجاحًا ساحقًا في اليابان وكسب جمهورًا أوسع بكثير في الخارج من الفيلم السابق. أدهش الفيلم جمهوره من نواح كثيرة. فقصته تتناول سيرة حياة فتاة صغيرة، تدعى شيهيرو، توجب عليها أن تنقذ والديها من تعويذة سحرية أصابتهما، الفيلم عبارة عن مزيج رائع من الخيال والواقعية النفسية. كان هذا الخيال مدعومًا بأكثر الرسوم المتحركة جاذبية صنعها ميازاكي طوال حياته المهنية، كانت مزيجًا ممتعًا من اللون الأحمر والأزرق، تراه لامعًا وبراقًا بشكل مذهل في بعض الأحيان، وفي أوقات أخرى تشوبه ألوان الشفق. تبث تلك الرسوم المتحركة الحياة في الموقع الغريب الذي تدور فيه أحداث الفيلم، وهو قرية سحرية تتحكم بها مالكة حمّام عمومي أحمر اللون ذي ارتفاع شاهق. كان الغرض من وجود هذا الحمام الاعتناء بعدد من «الأرواح المتعبة» التي تحتاج إلى التطهر والاسترخاء والطعام الجيد، والتي كانت هي نفسها غريبة الأطوار ومميزة مثل الحمّام الذي كانت تلتمس الراحة فيه.

يوحي لنا هذا الحمام العمومي أيضا باستوديو جيبلي نفسه. في الداخل عمال وعاملات شديدو الحماس (يظهر الرجال في الفيلم على شكل ضفادع والنساء على شكل بُزاقات)، وعدد كبير من العاملين الصغار الذين يعملون لساعات طويلة - يشبهون «عفاريت السخام» الذين التقينا بهم في فيلم جاري توتورو وذوي أشكال مميزة ومضحكة. كانت تلك العفاريت الصغيرة تثرثر وتتشاجر وتتهرب من العمل بطريقة مميزة تشبه ما يفعله البشر.

كانت الإدارة أكثر تميزًا. مديرة الحمام العمومي هي يوبابا، وهي ساحرة قوية كانت نكدية ومتشددة مع العاملين لديها وفي نفس الوقت تتملق زبائنها وتعاملهم بكل لطف. كانت يوبابا تسكن في غرف مميزة للغاية في أعلى الحمام، وتخرج في الليل في مهام غامضة. تابعها الغامض هو الصبي الصغير الوسيم هاكو، الذي نكتشف في نهاية المطاف أنه روح النهر وأنه أتى ليتعلم السحر من يوبابا وانتهى به الأمر إلى الوقوع في شركها. أخيرًا،

في الجزء السفلي من الحمام يسكن كاماجي، رجل المواقد المتعددة، الذي من دونه يتوقف العمل بأكمله في الحمام.

أشار ميازاكي وهو يمزح ذات مرة إلى أن يوبابا تمثل في الواقع المنتج سوزوكي، الذي يجبره العمل (أو يسمح له) بمغادرة الاستوديو للقيام بمهام ممتعة. واعترف لاحقًا أن يوبابا قد تكون في الواقع هجينًا منهما هو وسوزوكي.[1] فيوبابا لديها أيضًا الأنا البديلة، أختها التوأم اللطيفة زينيبا، التي تعيش بمفردها في كوخ ساحر كالذي يظهر في الحكايات الخرافية، تقدم فيه الشاي والكعك بعيدًا عن صخب وضجيج الحمام. إذا أخذنا في الاعتبار سرعة غضب ميازاكي ومن ثم قيامه بالاعتذار لاحقًا، من الممكن أن تمثل يوبابا وزينيبا جوانب من شخصيته. علاوة على ذلك، قد يمثل المنزل الريفي الشبيه بمنازل الحكايات الخرافية الذي تقيم فيه زينيبا توق ميازاكي إلى «كوخ القش» الذي عاش فيه الناسك المنحدر من القرون الوسطى كامو نو تشومي، جنبًا إلى جنب مع انجذابه وهو شاب إلى أوروبا.

ومع ذلك فإن المخرج هيدياكي أنو المعجب بميازاكي وأحد مريديه، يقدم احتمالًا آخر. حيث يشير إلى أن كاماجي، رجل المواقد، هو بمنزلة الصورة الخيالية الحزينة لميازاكي نفسه.[2] فمن دون العمل المستمر لكاماجي (بمساعدة عفاريت السخام)، سينهار الحمام. علاوة على ذلك، فإن كاماجي هو الذي أدخل الفتاة البشرية الشابة، بطلة الفيلم، إلى الحمام وانطلقت من هناك في مغامراتها.

سواء كان يشبه كاماجي أم لا، فإن ميازاكي كان بحاجة إلى كل ذرة من الطاقة والمساعدة التي يمكنه العثور عليها من أجل صنع فيلم المخطوفة. وباستخدام قدراته ومهاراته الذهنية، صنع ميازاكي عملًا جميلًا وجذاباً وخياليًا بشكل مذهل - وفي نفس الوقت صادماً ومفزعاً ومثيرًا للقلق. كانت بعض العناصر المزعجة في الفيلم مقصودة - وهي وسيلة يقوم بها ميازاكي بنقد المجتمع المعاصر باستخدام لقطات مميزة - ولكن يبدو أن البعض

1- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 212–213.

2- انظر Anno, «So shite densha wa iku,» 125.

الآخر ظهر دون وعي تقريبًا. وكما قال لأحد المحاورين، «عند العمل على فيلم المخطوفة شعرت بصراحة أنني كنت أرفع الغطاء عن مناطق من دماغي لم يكن من المفترض أن أكشفها».[3] ثم يعترف بطريقة أقل تحديداً، «عندما أكون منخرطًا في صنع أحد الأفلام، أشعر بأن الاتجاه العام للفيلم دائمًا ما يقبع عميقًا في مشاعري، في مكان لا يمكنني أن أكون مدركًا تمامًا له».[4] يمتاز النصف الثاني من فيلم المخطوفة، بنوبات غضبه الرابيلية (نسبة إلى فرانسوا رابليه هو كاتب فرنسي وطبيب وراهب وعالم باليونانية وأحد إنسانيي النهضة-م) تليها رحلة قطار تجري بهدوء غريب، تثير مشهدًا مكثفًا يختلط فيه ما يشبه الحلم بما يشبه الكابوس وهو ما لا يوجد له مثيل في أي من أعمال ميازاكي السابقة.

على الرغم من ذلك، فإن سرد القصة الإطارية (هي قصة تُروى في إطارها مجموعةٌ من الحكايات) للفيلم كان واقعيًا ومعاصرًا. في سياق حملته التسويقية الضخمة، كان شعار الفيلم «على الجانب الآخر من النفق كانت هناك قرية (باليابانية فوشيجي) غامضة ورائعة». تشير هذه العبارة إلى الهيكل العام للفيلم: بينما تنتقل فتاة صغيرة تدعى تشيهيرو ووالداها إلى منزل جديد، يمرون عبر نفق يؤدي بهم إلى عالم خيالي. تخوض تشيهيرو في هذا العالم العديد من التجارب والانتكاسات.

ولكنها تشق طريقها نحوالنصر لتعود عبر النفق إلى العالم الحقيقي.

لمصطلح فوشيجي دلالات ترمز إلى الغرائبية أو العجائبية (في الترجمة اليابانية الشعبية لرواية مغامرات أليس في بلاد العجائب، يتم ترجمة «بلاد العجائب» باسم «بلاد الفوشيجي») ويفصل الفيلم بوضوح عالمه إلى قسمين، عالم الخيال وعالم الواقع. على أحد جوانب النفق توجد حقيقة مزعجة تتمثل في الانتقال والذهاب إلى مدرسة جديدة. ولكن من جهة أخرى هناك نطاق للحركة يمكن أن يحدث فيه أي شيء - لكن فكرة النفق تشير أيضًا إلى أن هذه العوالم مرتبطة بطرق غامضة ورائعة، تمامًا مثلما يرتبط

3- انظر Miyazaki, Turning Point, 226

4- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 223

مجالنا اللاواعي الذي يضم المشاعر والذكريات والأحلام والكوابيس مع حياتنا اليقظة.

مثل العديد من عوالم الأحلام (والكوابيس)، فإن الحمام العمومي ممتلئ بالوحوش والأرواح، والصداقات غير المتوقعة والانتكاسات الصادمة، والأحداث المرعبة والمذهلة. إنها عوالم هدامة بل مغرية وتتجاوز المعقول وتغير الكثير من الأشياء. نجد «روحًا نتنة» تشبه بشكل مريب كومة من البراز، تشق طريقها إلى الحمام وتتحول إلى إله نهر عجوز ونظيف للغاية. تتحول روح أخرى، تُعرف باسم «عديم الوجه»، من شبح غامض عديم الوجه إلى عملاق يأكل سكان الحمام، ليتقيأهم بعد ذلك بوقت قصير.

ولعل الأكثر إثارة للصدمة على الإطلاق هو الشكل الذي يتحول إليه والداي شيهيرو، وهو حدث غير مألوف يضفي على الفيلم أجواء من الإثارة. بعد فترة وجيزة من خروج هؤلاء الأشخاص الثلاثة من النفق، يدخلون إلى مطعم غريب. لا يجدون فيه من يقوم بخدمتهم، لذلك يبدأ الوالدان بمساعدة أنفسهما في تناول الطعام وينتهي بهما الأمر إلى نوبة من التهام الطعام. كما يعرف أي شخص قرأ قصة خيالية، فإن تناول الطعام في الأماكن السحرية دون إذن سيجلب بالتأكيد الحظ السيئ. بعد أن ذهبت تشيهيرو لاستكشاف المكان بدلاً من الانضمام إلى والديها النهمين، عادت لتجدهما وقد تحولا إلى خنزيرين ضخمين. ثم يترنحان وهما في مقاعدهما ويسقطان على الأرض فاقدَي الوعي عند قدميها. ثم تكتشف تشيهيرو في وقت لاحق أن والديها المشوهين مسجونان في مكان قذر، وعلى ما يبدو فإنه كان من المقرر تحويلهما إلى عشاء لنزلاء الحمام العمومي.

إن تحول الوالدين أمر مرعب حقًا ومن المفترض أن يكون كذلك. لقد ذكرت سابقًا العديد من مشاهد «نهاية العالم المثيرة» التي تحدث في أعمال ميازاكي، والتي عادة ما تشمل الأطفال الذين يتعاملون مع خسارة صادمة وربما مؤلمة.[5] تشمل هذه الصدمات دخول الأم للمستشفى في

5- انظر Napier, Anime from Akira to Howl's Moving Castle, 156–157 وانظر كذلك Shimizu, «Sukoyaka naru bo¯so¯,» 93.

فيلم جاري توتورو يليه انفصال كيكي عن والديها في فيلم كيكي لخدمة التوصيل. أما «نهاية العالم» التي تشهدها تشيهيرو فهي الأكثر دراماتيكية بينها. فهي تنفصل عن والديها، ليس جسديًا فقط ولكن نفسيًا أيضًا، بطريقة مؤلمة للغاية. وبينما قد نعتبر جميعًا والدينا في لحظة ما لا يمتلكان مشاعر إنسانية، فإن والدي تشيهيرو أصبحا حرفيًا وحشَين. أصبح أمر إنقاذهما بعهدة تشيهيرو، من خلال البحث عن عمل في الحمام، وهو المكان الذي أصابهم باللعنة. تدخل تشيهيرو إلى الحمام وهي ترتجف وتهتز لمواجهة المواقف التي تؤدي في بعض الأحيان إلى شعورها بالعزلة والاغتراب ولكنها ستحولها في النهاية إلى فرد أقوى وأكثر نضجًا.

أراد ميازاكي أن يبعث رسالة من خلال فيلم المفقودة. بحلول الوقت الذي انتهى فيه من الفيلم كان يبلغ من العمر ستين عامًا، وكان كبيرًا في السن بما يكفي لفهم تعقيدات الحياة الحديثة ولكنه كان لا يزال قويًا بما يكفي ليستبد به الغضب ويشعر بخيبة الأمل. التزم الفيلم بعالم الأميرة مونونوكي المتعدد المستويات الذي لا ينقسم ببساطة بين الخير والشر، وحافظ على إيقاعه الغاضب. لكن ميازاكي في هذه المرة، غادر العالم الموغل في الماضي ليوجه غضبه نحو اليابان المعاصرة.

حين تم عرض الفيلم عام 2001، كانت البلاد غارقة في وسط الثقافة المادية التي بدت محاولة لتخفيف الشعور المنهك بالفراغ الروحي من خلال حمى الاستهلاك المتواصلة. وبينما كان ميازاكي قد انتقد الثقافة الأمريكية ذات مرة باعتبارها ثقافة الإفراط، فإن الإفراط أصبح شائعًا الآن من حوله. والأكثر إثارة للقلق أن المناظر الطبيعية، سواء الريفية أو الحضرية في اليابان، التي كانت مهدّدة بالفعل عندما تم عرض فيلم جاري توتورو، باتت الآن بحاجة إلى الإنعاش. في محاولة لدفع عجلة الانحدار الاقتصادي الذي استمر لفترةٍ طويلة في البلاد، قامت الحكومة ولعدة عقود بالترويج لمشاريع البناء الضخمة في جميع أنحاء البلاد. انتشرت غابات الخرسانة المدمرة، وتوزعت بكثافة على الشواطئ وعند الجبال، ودمرت كل مجرى مائي تقريبًا كان لا يزال حتى ذلك الحين يتدفق بحرية. غزت منافذ بيع الوجبات السريعة وماكنات البيع الذاتي الطرق السريعة، وسيطرت المتاجر الصغيرة على شوارع المدينة.

من وجهة نظر ميازاكي، فإن التشوهات التي أحدثها رجال المال والصناعة لم تتسبب في جعل المنظر الخارجي لليابان قاتمًا فحسب، بل عكّرت أيضًا المشهد الروحي الداخلي لمواطنيها. لم يعد هناك حرج من قول أي شيء، فقد أصبح المخرج متحمسًا بشكل متزايد لإدانة العالم الحديث. وأعلن أن «العالم كله بدا مغطى بالخرسانة»،[6] كانت مشاهد أفلامه أكثر تأثيراً. ليس من قبيل المصادفة أن اثنتين من أكثر الشخصيات تأثيرًا في فيلم المخطوفة هما روحان نهريتان، إحداهما مكبلة بالتلوث، والأخرى بالبناء الحضري.

توجه ميازاكي بالكثير من مضامين رسالته إلى الآباء، أو بشكل أكثر تحديدًا إلى الجيل الياباني ممن في الثلاثينيات والأربعينيات من العمر الذين اعتبرهم شرهين، ومجنونين بحمى الاستهلاك، وغير مكترثين بأي شيء. في فيلم المخطوفة يظهر والد تشيهيرو وهو يقود سيارة أودي جديدة ويتباهى بما يحمل من أموال وببطاقة ائتمانه ويقوم بتناول كميات كبيرة من الطعام في ذلك المطعم الغامض. كما أن ميازاكي جعل والدة تشيهيرو تتميز بصفات سلبية ومشاعر باردة، وتتبع زوجها بهدوء بينما توبخ تشيهيرو بسبب «تشبثها» بها.

لكن المخرج أراد أيضًا إرسال رسالة إلى جيل تشيهيرو، أو بشكل أدق، إلى ابنة زميله البالغة من العمر عشر سنوات. وصف ميازاكي في مناقشة للفيلم بطريقة مؤثرة وقوية هذه الفتاة وصديقاتها «بالبليدات».[7] كان قضاؤهن المزيد من الوقت في أشياء تافهة يثير قلقه. كان المخرج قد أعرب منذ فترة طويلة عن أسفه لحقيقة أن القليل من الأطفال باتوا يلعبون في الحدائق والمتنزهات. واقترح أن يتوقفوا عن مشاهدة فيديوهات أفلام استوديو جيبلي على التلفاز وأن يخرجوا لتجربة العالم الحقيقي كنوع من التغيير في نمط حياتهم. وبشكل عام، فإن ميازاكي كان يكره انتشار موجات عدم الاكتراث واللامبالاة التي يتصف بها «الشباب البلهاء» الذين يعيشون من حوله. ليس من المستغرب أن الطريق إلى النجاة الذي سلكته

6- انظر Miyazaki, Turning Point, 235

7- انظر Miyazaki, «Jiyu ni nareru ku¯kan,» 25

بطلة فيلم المخطوفة البالغة من العمر عشر سنوات كان يمر من خلال العمل البدني الشاق والانضباط الذاتي والتعاطف مع الآخرين والاستعداد لمواجهة التحديات.

من أجل تكوين شكل الحمام العمومي الذي ستعمل فيه تشيهيرو، استعان ميازاكي بعناصر من اليابان القديمة والحديثة. وقد استلهم شكله من الحمامات التقليدية المنتشرة في جميع أنحاء اليابان ومن فندق ميغورو جاغوين في طوكيو الذي تقام فيه حفلات الأعراس الفخمة، وهو مبنى متعدد الطوابق يحوي غرفًا واسعة ذات أسقف عالية، ومصاعد أنيقة هائلة، ومراحيض مجهزة بشكل رائع، كان هذا المبنى يمثل عالم الأحلام المعاصر.

استلهم ميازاكي شكل القرية «الرائعة والغريبة» التي تحيط بحمامه من متحف معماري في الهواء الطلق لمباني ما قبل الحرب في ضواحي طوكيو بالقرب من استوديو جيبلي التي أحب المخرج زيارتها. وكما يشير الباحث شيرو يوشيوكا، فإن ميازاكي غمر أحداث الماضي في فيلم المخطوفة بذكرياته الشخصية، وخلق إحساسًا «بالهوية الجماعية».[8] وكما فعل في فيلم جاري توتورو، فقد استقطب المشاهدين بصور تستثير الحنين إلى اليابان المفقودة مقترنة بدلائل معاصرة. يرمز الحمام إلى التقاليد القديمة للنظافة والتطهير التي تعود إلى قرون مضت، كما يستخدم الحمام في الفيلم لإعادة إحياء الأرواح المنهكة، التي لم تعد تبدو أنها موضع ترحيب في العالم المعاصر.

بصفته مخرجًا سينمائيًا وأستاذًا في فن الرسوم المتحركة، كان لدى ميازاكي الأدوات اللازمة للقيام بشيء عملي ومثير أكثر من مجرد توبيخ جيل الصغار بكلمات غاضبة. فقد قام بمعجزة تقريبًا حينما صنع فيلمًا يحمل «رسالة» لكنه لم يكن مزعجًا أو مملًا. استخدم في فيلم المخطوفة المغامرة والسحر ولمسة من الرومانسية لدعوة المشاهد ليرى عالمًا انقلب رأسًا على عقبَ وينتقد ما فعلنا به لكنه يترك الباب مفتوحًا أمام إمكانية تجاوز الظلام الذي يستحضره أحيانًا.

لم يجرِ تحقيق ذلك جزئيًا من خلال جمال الرسوم المتحركة التي

8- انظر Miyazaki, «Jiyu ni nareru ku¯kan,» 25.

صنعها ميازاكي، بما في ذلك بعض التحولات المذهلة فيها، ولكن من خلال تماهي الجمهور أيضًا مع مجموعة واسعة النطاق من شخصيات الفيلم التي كانت غريبة ولكنها جذابة في كثير من الأحيان. بالإضافة إلى العاملين في الحمام وإدارته، كانت هناك الأرواح المتنوعة التي تزوره، ولا سيما المخلوق الأسود الملبس الذي كان بلا وجه. لا يلعب عديم الوجه دورًا مهيمنًا في النصف الثاني من الفيلم، لا توحي غرابته الأولية بأنها وحشية خيالية فحسب ولكنها توحي أيضا بالاغتراب الذي كان يراه ميازاكي يسود في كل مكان بين الشباب اليابانيين. كانت الشخصية التي حصلت على أكثر تعاطف من الجمهور هي تشيهيرو، التي تطورت من فتاة «بليدة» إلى بطلة شابة مقتدرة. كان ميازاكي يصفها بأنها «شابة عادية تمامًا»، ومنذ بداية الفيلم، كانت طريقتها في التذمر وسلوكها اللجوج يتناقضان بشكل ملحوظ مع سلوك بطلاته الأكثر واقعية اللواتي ظهرن في أفلامه السابقة، مثل كيكي أو ساتسوكي.[9]. في عالم اليابان المعقد في القرن الحادي والعشرين، ربما بدت مثل هذه الشخصية «العادية» التي ما زالت قادرة على الانتصار ضد الصعاب جذابة على نحو خاص.

حتى بمعايير ميازاكي المرنة إلى حد ما، كان فيلم المخطوفة قطعة فنية غير تقليدية في عالم صناعة الأفلام، وتم إنتاجه بالدم والعرق والدموع في استوديو جيبلي. وصف ميازاكي أفراد طاقم العمل في الفيلم بأنهم «انهاروا» تمامًا من التعب عندما تم الانتهاء من الفيلم.[10] لقد استنفد فيلم الأميرة مونونوكي كل طاقة طاقم العاملين المخضرمين لدرجة أن البعض منهم ترك الاستوديو، ليحل محلهم القادمون الجدد المتحمسون ولكن عديمو الخبرة. ونتيجة لذلك، تحركت عملية صناعة الفيلم ببطء شديد لدرجة أن الاستوديو اضطر للمرة الأولى إلى الاستعانة بمصادر خارجية لمقاولين غير يابانيين. امتدح المخرج هيدياكي أنو، في إحدى المناقشات التي دارت حول الفيلم المظهر «الآسيوي» للفيلم، وخاصة ألوانه البراقة وشكل معماره. في الحقيقة فإن الفيلم عبارة عن مزيج بصري يشتمل على عناصر غربية وآسيوية ويابانية

9- المصدر السابق

10- المصدر السابق

تقليدية.[11] وكانت بعض مشاهد الثلث الأخير منه بمنزلة تكريم لواحدة من أفضل القصص الخيالية في اليابان.

حاول الفيلم أن ينسج بطريقة أو بأخرى كل هذه العوامل معًا لخلق تجربة سينمائية سلسة. لكنه لم يوفق في ذلك تمامًا. في منتصف مراحل العمل في الفيلم، أدرك عدد من كبار موظفي استوديو جيبلي أنهم لا يستطيعون الانتهاء منه وفقًا للخطة الموضوعة. عندما ازدادت حيرة ميازاكي في استكشاف التفاصيل التي تمتد من شكل الخلفية الدرامية لشخصية يوبابا إلى تحديد الهياكل الاقتصادية الداعمة للحمام، بات الفيلم أكثر تعقيداً، وغير عملي، وطويلًا.

يصف ميازاكي ذلك الوضع قائلًا: «جئت إلى الاستوديو في يوم عطلة ووجدت أن المنتج سوزوكي كان يتجول داخله، ولاحظت أيضًا أن مدير التصوير ظهر فجأة، ثم المدير الفني. لذا اجتمعنا نحن الأربعة، وباستخدام السبورة، شرحت لهم كيف ستتطور حبكة القصة. وأدركت عندما كنت أشرح لهم أننا كنا في مشكلة عميقة – إذا استمررنا على هذا النحو فلن نتمكن أبدًا من إنهاء القصة». وحيث إن تلك المجموعة لم تكن ترغب في تمديد عملية الإنتاج لعام آخر، فقد أدركت أننا بحاجة إلى «التخلص من إطار عمل الفيلم بأكمله». وماذا حدث بعد ذلك؟ «لقد غيرنا القصة فجأة أو بالأحرى قمنا بتقليصها. كانت هناك تلك الشخصية الغريبة «عديم الوجه»، الذي كان لا يظهر سوى واقف على الجسر فقررنا توسيع دوره. وبسرعة كبيرة في يومين أو ثلاثة أيام، أعيد التفكير في المشروع بأكمله، وبعد ذلك فقط بدأنا في رؤية كيف ستسير الأمور».[12]

ما كان مغامرة خيالية تقليدية إلى حد ما أصبح الآن شيئًا مختلفًا جدًا. كان اقتراح ميازاكي الأصلي جعل تشيهيرو تعقد حلفًا مع هاكو، أحد أتباع يوبابا، ويقوم الاثنان بالإطاحة بيوبابا. لكنه اقترح في مرحلة أخرى، أن يجعل عديم الوجه ينمو إلى حجم عملاق ويدمر الحمام.

11- انظر Anno, «So shite densha wa iku,» 124 لمناقشة مفصلة للتهجين الخيالي في الفيلم انظر Yoshioka, «Heart of Japaneseness,» 259-263

12- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 210.

لم ينفذ أي من هذين السيناريوهين. وعلى الرغم من أن وجود حلف يجمع تشيهيرو مع هاكو يعتبر تطورًا إيجابيًا، قد يفضي إلى قيام علاقة رومانسية محتملة، وأن شخصية عديم الوجه لا تنمو عند نقطة معينة إلى حجم مخيف، فإن تركيز الفيلم ظلّ منصبًا بقوة على متابعة تطور تشيهيرو الأخلاقي والعاطفي في علاقتها مع تطور شخصية عديم الوجه القبيحة. تكمن الإثارة الحقيقية للفيلم في النضج المتنامي لتشيهيرو وهي تواجه التصرفات الغريبة على نحو متزايد لشخصية عديم الوجه بدلًا من جعلها تبلغ الذروة بأعمال عنف صريحة.

كان الاتجاه الجديد يتطلب بعض الإضافات والتغييرات الرئيسية. فقد سبق لميازاكي أن صنع مشهدًا يظهر السماح لتشيهيرو بأن تعمل في الحمام، ونفذ مشهدًا مميزًا بقيامها بتنظيف كائن الروح النتنة للكشف عن هويته الحقيقية كإله نهر اتسخ بالتلوث. لكنه الآن، أضاف مشهدًا غريبًا في منتصف الفيلم تلمح فيه تشيهيرو «عديم الوجه» يقف وحيدًا بالخارج تحت المطر وتدعوه إلى الدخول. ابتداء من هذه النقطة، تبدأ علاقة تشيهيرو مع «عديم الوجه» في لعب دور مهيمن في الفيلم.

تسبب دعوة تشيهيرو لعديم الوجه للدخول نوعاً من الفوضى. يحاول هذا المخلوق أولًا شراء حبها بقطع ذهبية وخدمات سحرية، وعندما يحبط مسعاه، يبدأ في ترويع المقيمين في الحمام. في بعض الأحيان يقوم برشوة عمال الحمام بالذهب حتى يلبوا جميع رغباته، ويقدموا له كميات كبيرة من أصناف الطعام الشهي المنظر؛ وفي أحيان أخرى يقوم ببساطة بالتهام العمال أنفسهم، ويجعلهم يقبعون أسفل فمه الضخم ذي الأسنان الحادة وسط حالة من الجنون التي تصيبه وتجعله من أكلة لحوم البشر. كان الأمر متروكًا لشيهيرو لاحتوائه. وهي تفعل ذلك من خلال تقديمها له قطعة من زلابية سحرية كانت تأمل في تقديمها لوالديها، وتزيل بالتالي اللعنة التي أصابتهما. تكون خطوتها تلك فعالة، ولكن لا تحدث تأثيرها إلا بعد أن يصبح مشهد الحمام منظرًا للالتهام الذي نما إلى أبعاد بشعة حقًا بينما يستبد الغضب بعديم الوجه. في نهاية المطاف، يبدأ يتقيأ عمال الحمام، إلى جانب كميات وفيرة مما كان يبدو أنه نوع من العصارة الصفراء أو الدم الأسود.

لا يسمح ميازاكي للفوضى بمواصلة التدمير الشامل، لكن شراهة عديم

الوجه تهدد استقرار الحمام. وردًا على ذلك، تقف تشيهيرو في وجه تلك الشراهة المفرطة. تصبح تشيهيرو بذلك منارة صغيرة ولكن قوية للتحكم في النفس وسط عالم من الإفراط في الاستهلاك. يصبح الطعام - غيابه أو وجوده - القوة التي تحرك الطرفين. لا يؤدي التخلي التام عن الطعام ولا الاستهلاك المحموم له، كما يقول ميازاكي، إلى عيش حياة مرضية فعلًا.

لعب الطعام دورًا، وعادة ما يكون إيجابيًا، في كل أفلام ميازاكي. لكنه يظهر في فيلم المخطوفة عبر مجموعة متنوعة من الطرق المعقدة والمتباينة، كما يدل على ذلك المشهد الذي ظهر في بداية الفيلم لوالد تشيهيرو وقد تحول إلى خنزير. كان الطعام يظهر أحيانًا كدواء مر، وأحيانًا كوجبة لذيذة. ولكن هناك مشاهد جميلة تتعلق به، فعلى سبيل المثال، عندما يقدم هاكو كرات الأرز إلى تشيهيرو البائسة، يخبرها أنه «وضع تعويذة فيها». إن التعويذة الحقيقية تمثلها كرات الأرز نفسها التي تصنع في البيت ويجتمع حولها أفراد العائلة بألفة ومحبة، والتي تمثل إحدى سمات الثقافة اليابانية التقليدية.

في مشاهد أخرى، فإن الفيلم يجعل من الطعام مصدراً للأمراض. فهو في حالة والدَي تشيهيرو وعديم الوجه، يمثل خطورة بسبب الإدمان عليه. في أوقات أخرى، يؤدي دورًا عدوانيًا بشكل علني مرتبطًا بالقيء (في حالة عديم الوجه) والبراز (في حالة الشبح ذي الرائحة النتنة). ومع ذلك، في نهاية المطاف، لا يشير الطعام إلى الإفراط في الاستهلاك الذي يشهده المجتمع المعاصر فحسب بل يوفر أيضًا مسارًا لوجود ذي معنى أكبر.

في البداية، يصور الفيلم تشيهيرو وهي تعاني من فقدان الشهية حرفيًا، رافضة بشكل واضح الطعام الذي يفرط والداها في تناوله.[13] بعد أن يتحولا إلى خنزيرين، تجد أن جسدها قد بدأ في التلاشي: فتبدأ بالبكاء وهي تقول «لقد أصبحت شفافة!». في هذه المرحلة، تصادف هاكو، الذي يجبرها علي أكل التوت السحري الذي سيعيد جسدها إلى حالته الطبيعية. ومع ذلك

13- لمزيد من المناقشة حول استخدام فقدان الشهية والشره المرضي كاستعارات في فيلم المخطوفة انظر Napier, «An Anorexic in Miyazaki's Land of Cockaigne.
وانظر أيضًا Hansen,» Eating Disorders and Self – Harm in Japanese Culture and Cultural Expressions, " 57–60.

نراها حتى في هذه الحالة، تحاول رفض تناول التوت، فتشد عضلات وجهها من الخوف. في هذه المشاهد الأولى من الفيلم، يحدد لنا ميازاكي هوية تشيهيرو على أنها ترفض كل شيء، كما لو أن الطريقة الوحيدة للتعامل مع العالم هي من خلال رفضه. بالنسبة لمخرج مهتم جدًا بالأطفال، فإن مشهد طفل وهو يتلاشى هو رؤية خطيرة حقًا.

تشعر تشيهيرو في هذا المشهد المبكر بالاشمئزاز من عالم لا تتحكم به. وقد ربطت الناقدة الأدبية سوزان بوردو فقدان الشهية بـ«خوفنا من الحديث عن فقدان السيطرة على مستقبلنا»، مشيرة إلى أن الجسد «ربما يكون إحدى مناطق التحكم القليلة التي بقيت لنا في القرن العشرين».[14] رفض شيهيرو الطعام يبدأ برفض السلطة الأبوية وينتهي، عندما تحاول رفض الطعام الذي يقدمه لها هاكو، كمحاولة لرفض العالم الخارجي المخيف.

أما عديم الوجه فهو نقيض تشيهيرو. ينتقل هذا المخلوق من هيئة كائن لا يمتلك جسدًا تقريبًا إلى وحش عملاق يلتهم الأشياء بشراهة، ويتميز بفمه الواسع والهائل. والأكثر إثارة للقلق هو أنه يصبح بعد ذلك رمزًا للشره المرضي، ويتقيأ ما يتناوله. إن مشاهد هياج عديم الوجه مثيرة للاشمئزاز بشكل لا يمكن أن ينسى، وتصل إلى حدود فظيعة للغاية لم يصلها أي كائن صنعه ميازاكي سابقًا. ويمكن للمشاهدين تقديرها ببساطة نظرًا لفظاعتها المطلقة أو باعتبارها وسيلة للنقد الاجتماعي المثير.

وفي حين أن فقدان الشهية يشير إلى بحث يائس عن السيطرة، فإن الشره المرضي يشير إلى الإفراط والعقاب الذاتي بسبب هذا الإفراط. وكلاهما مرتبط بالعلل الحقيقية للمجتمع المعاصر. تربط الفيلسوفة سوزان بوردو الشره المرضي برأسمالية الاستهلاك، مما يوحي بأنها من سمات «بناء الشخصية الحديثة».[15] ولكن يمكن أيضًا وصف عديم الوجه بمصطلحات يابانية محددة. كانت هناك عبارة أخرى في أحد ملصقات فيلم المخطوفة تثير الدهشة إلى حد ما: «هناك شيء من عديم الوجه في كل واحد منا».

14- انظر Bordo, Unbearable Weight, 139, 141

15- المصدر السابق ص201

خلال ثلاثة عقود من عمله في الرسوم المتحركة، ابتكر ميازاكي مجموعة رائعة من الشخصيات الخارقة للطبيعة، من العملاق الحجري روكو في فيلم الأمير الصغير إلى شبح الشيشيغامي الذي يحكم الغابة في فيلم الأميرة مونونوكي، ولكن ربما يكون عديم الوجه هو من أبسط الشخصيات وفي نفس الوقت أكثرها تعقيدًا من تلك التي ابتكرها ميازاكي على الإطلاق. إن رداءه الأسود المميز ووجهه الشبيه بالقناع الأبيض يجعلانه هدفًا سهلًا لإسقاط مخاوفنا ورغباتنا الخاصة عليه.

في البداية، لا يبدو عديم الوجه خجولًا ووحيدًا، فيظهر كشبح حزين غير قادر على التحدث ولا تصدر عنه سوى همهمات لأصوات حزينة. وبمجرد دخوله إلى عالم الأحلام في الحمام وملذاته الحسية الباذخة، حتى يصبح قوة شيطانية جشعة، ويرمز فمه الهائل إلى رغبة غير قابلة للإشباع. ومن جانبه فإن عديم الوجه لا يمكنه أن يجد أي مسار وسط يسمح له بالتفاعل مع المقيمين الآخرين في الحمام بطريقة سليمة أو كاملة.. توحي تصرفاته الهوجاء بالغضب لكنها تخفي مشاكل داخلية أكثر تعقيدًا.

من المهم إعادة التذكير بأن شخصية عديم الوجه انبثقت بشكل عفوي تقريبًا من جزء من دماغ ميازاكي الذي كان يعاني من فرط النشاط كلما طال وقت عملية إنتاج الفيلم. فيما يتعلق بمشهد القيء، يتحدث المخرج بشكل خاص عن «الحاجة إلى تقيؤ كل شيء».(16) وهذا انبثق من الجانب المظلم من اللاوعي، هذا الشيء الهائج العدواني ذو السلوكيات الأخرى المعادية للمجتمع ضرب على الوتر الحساس للمشاهدين. تبدو تصرفات عديم الوجه المعادية للمجتمع لا سيما في اليابان، وهي دولة ما زالت تضع أولوية هائلة للتوافق والانضباط والتحكم في النفس، متحررة بشكل غريب.

هذه العناصر المعادية للمجتمع قد تشمل النشاط الجنسي. أشار ميازاكي إلى أن سوزوكي تصف عديم الوجه بأنه «يطارد النساء».(17) في لحَظة ما، يصرخ عديم الوجه بشدة من أجل «سين» (أي تشيهيرو)، ولكن من الواضح أنه يريد السيطرة عليها والاحتفاظ بحبها. وكانت الحمامات في

16- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 208

17- انظر Kajiyama, Jiburi majikku, 196.

اليابان قد عملت أيضًا كأماكن للبغاء، وتوحي بذلك حقيقة أن يقدم عديم الوجه المال لتشيهيرو مقابل حبها.

لكن الخدمات الجنسية يمكن أن تكون بمنزلة استعارات لأشياء أخرى كثيرة، ومن الواضح أن هيئة الفراغ التي ظهر فيها شكل عديم الوجه هي تعبير عن فراغ أكثر من جسدي. فهو يصبح في فراغه ويأسه، ورغباته التي لا يمكن إشباعها أبدًا، رمزًا لأكثر جوانب الحياة المعاصرة إغترابًا وشعورًا بالعزلة. كان حل ميازاكي لهذا السلوك، الذي تجسد في العشرين دقيقة الأخيرة من فيلم المخطوفة، مبتكراً وواسع الخيال مثل الذي حصل في بقية الفيلم. لقد اعتقدنا أنه سيطيل من مشهد عديم الوجه وهو ينمو بشكل أكبر من أي وقت مضى لدرجة أنه يصبح وحشًا من نوع شبح الشيشيغامي، ويدمّر الحمام العمومي في نوبة من الدمار التي تجعله ينفّس عن غضبه. ولكن بدلاً من ذلك، يقدم ميازاكي شيئًا مختلفًا للغاية، وهو رحلة بالقطار إلى عالم خيالي آخر، وفي هذه المرة عالم من الهدوء والبساطة.

بعد أن أدركت تشيهيرو أن عديم الوجه «يكون سيئًا فقط في الحمام»، نراها تسلم بالأمر وتصطحبه في رحلتها الشخصية، وتصعد معه في قطار سحري يسير فوق بحر متلألئ، ومن ثم تسير إلى مسافة قصيرة إلى المنزل الريفي المملوك لزينيبا، أخت يوبابا التوأم الأكثر لطفًا والتي لا تزال قوية. كان الغرض الظاهري من الرحلة هو إعادة ختم سحري سرقه هاكو أثناء عمله كتابع ليوبابا. يتحول هاكو نفسه إلى شكل تنين ويكمن في نقطة الموت، على الرغم من أن تشيهيرو قدمت له آخر قطعة زلابية سحرية كانت تحتفظ بها لتنقذ بها والديها.

إن حب تشيهيرو لهاكو هو ما جعلها راغبة في البحث عن زينيبا، على أمل أن تنقذه عودة الختم. يرافق شيهيرو وعديم الوجه لاجئان آخران في الحمام، طائر تحول الآن إلى حشرة صاخبة وطفل رضيع ليوبابا، وهو طفل مدلل ونكدي حولته زينيبا إلى فأر لطيف بشكل مدهش.

قد تكون تدخلات المخرج الأخرى قد جعلت من هذه الرحلة مهمة مثيرة، فجعل تشيهيرو البطلة تخوض مغامرة مصحوبة بثلاثيّها الغريب من

الأصدقاء، اختتمتها، ربما، بمواجهة نهائية مع زينيبا تذكرنا بفيلم ساحر أوز. يقوم ميازاكي بشيء مختلف جذريًا. فهو ينقب من جديد في اللاوعي الخاص به، ويخلق رؤية ليست بالهروبية تمامًا، ولا بالمتسامية تمامًا، ولكنها توحي بتقدم في علاج أعماق الروح.

ركوب القطار نفسه يشبه الحلم داخل الحلم. إلى جانب تشيهيرو وأصدقائها، فإن الركاب الآخرين ليسوا سوى ظلال. تظهر الظلال أيضًا في المحطات القليلة التي يجتازها القطار - نرى صورة ظلية لرجل يرتدي قبعة وفتاة صغيرة ترتدي ثوبًا قديمًا. لا يمكن أن تكون الفروق المرسومة بين القطار وعالم الحمام العمومي الملون بألوان زاهية أكثر وضوحًا مما هي عليه الآن. إنها رحلة تأخذهم بعيداً عن الإجهاد والضغط والضوضاء والتعقيد. كان ميازاكي فخورًا جدًا بهذا المشهد. في مقابلة طويلة حول فيلم المخطوفة أجراها معه الناقد يويشي شيبويا يعود بشكل متكرر إلى قراره بإدخال مشهد ركوب القطار. لقد كان مهمًا للغاية بالنسبة له، وقد خطط له لفترة طويلة، وأخبر العاملين معه الذين كانوا قلقين للغاية، «في النهاية، سوف تستقل القطار». وكان يعتبر هذا المشهد «ذروة» الفيلم، قائلاً «كل ما حدث من مطاردات، كان لا بد أن يؤدي إلى هذا المشهد».(18)

لماذا منح ميازاكي مثل هذه الأهمية للمشهد الهادئ هذا معتبرًا إياه ذروة الفيلم؟ لقد كشف عن ذلك قائلًا: «لم أرغب في تدمير الحمام العمومي. كنت قلقًا بشأن مدى صعوبة الأمر على الآلهة الحزينة الفقيرة التي ذهبت إلى الحمام».(19) بعد ضغوط فيلم الأميرة مونونوكي بدا المخرج جاهزًا لشيء أكثر هدوءًا، سواء في حياته أو في فنه.

يشير قرار تشيهيرو بركوب القطار إلى خطوتها النهائية نحو الاستقلال. يشرح ميازاكي ذلك: «أردت أن أكتب قصة حيث تستقل الفتاة القطار بإرادتها في عالم تختبره لأول مرة. كنا نعلم أنها خائفة للغاية وغير متأكدة مما يجب فعله».(20)

18- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 206

19- المصدر السابق ص214

20- المصدر السابق ص208

قد تشير الجودة المذهلة التي ظهرت فيها رحلة القطار إلى أنها تعبير مجازي عن الموت. على الرغم من أن هذا التفسير يمكن أن يكون له مصدر قديم جدًا يتمثل في كتاب فرويد تفسير الأحلام، فإن هناك أيضًا الكثير من المصادر المحلية التي ألهمت المخرج، لأن الرحلة كانت في جزء منها تكريمًا لكينجي ميازاوا كاتب الخيال الياباني المفضل لدى المخرج. حين بدأ ميازاوا الكتابة في أوائل القرن العشرين، أصدر مجموعة من قصص الخيال المميزة، كان أشهرها رواية قطار الليل المتجه إلى النجوم. (1934) وتتناول هذه الرواية حكاية صبيين يستقلان القطار المتجه إلى النجوم. ونكتشف في نهاية القصة، أن أحدهما كان ميتًا، بعد أن غرق في بركة خلال مهرجان احتفالي.

يعترف ميازاكي بتأثير تلك الرواية على فيلم المخطوفة، لكنه لا يناقش إشارتها الضمنية إلى الموت، ربما لأن رؤيته الخاصة لرحلة القطار أنها رحلة داخل الحياة بشكل واضح. بعد أن تغادر تشيهيرو وأصدقاؤها القطار، يجدون عالمًا آخر من الصفاء والراحة في داخل منزل زينيبا الريفي المصنوع من القش. هناك تقوم بإطعام المسافرين الشاي والكعك، وتقدم طريقة طبخ بديلة تتألف من طعام معتدل على النقيض من نوبات الشراهة التي اجتاحت عديم الوجه في الحمام أو نوبة الهلع التي أصابت تشيهيرو في بداية الفيلم. إذا كانت يوبابا هي الأم «السيئة» أو على الأقل الصارمة في الحمام، فإن زينيبا هي الأم التي تريحهم وتهتم بهم.[21] حتى إنها تعرض على عديم الوجه مكانًا يعيش فيه، ووعدت بمنحه عملاً يلبي رغباته.

هذه الرؤية للاعتدال وأسلوب الحياة الصحي جذبا ميازاكي بلا شك..

21- يشير ماساشي شيميزو إلى العديد من الجوانب الأنثوية والأمومية في عالم فيلم المخطوفة، مثل البحر الذي يحيط بالحمام وشكل الحمام نفسه الذي يشبه الرحم. على الرغم من أنه من الصعب القول كم كان ميازاكي واعيًا لكل هذا عندما صنع عالمه الخيالي، إلا أنه من الملاحظ أن الوجود الذكوري غير مهم أو ضعيف نسبيًا، من هاكو، الذي تعاقد للعمل مع يوبابا، إلى كاماجي عامل المرجل، الذي لا يملك مطلقًا الحرية في مغادرة المبنى. والأكثر إثارة للاهتمام هو عديم الوجه، الذي يبدو بشكل واضح أنه ذو ملامح رجولية. حيث يتسبب وجوده في اضطراب الحمام، ولكن عندما يُجبر على الخروج منه، يصبح هادئًا وضعيفاً ويعتمد على غريزة الأمومة لدى زينيبا. انظر Shimizu, Miyazaki o yomu, 91–92

على مدى العقد الماضي، بدأ المخرج في تصور بناء استوديو منفصل لكبار موظفي استوديو جيبلي - بمن فيهم هو بالطبع. في رؤيته المثالية، سيقدم الموظفون الكبار في السن نصيحة حكيمة (ربما كان الشاي والكعك رمزًا لها؟)، في حين أنتجت المواهب الشابة الجديدة مجموعة أخرى من الأفلام.

على الرغم من جاذبية هذه الرؤية، فإنها لم تتحقق قط. في هذا الصدد، من المثير للاهتمام أن ميازاكي لم يتمكن من إجبار نفسه على تقديم مشهد «تدمير الحمام» ويقوم في نهاية الفيلم بإعادة تشيهيرو المستقلة لتوها والمتمكنة من قدراتها حديثًا إليه مرة أخرى. ومع ذلك، بمجرد وصولها، ترى مكان عملها السابق وزملاءها العاملين بنظرة جديدة، تقبّل يوبابا على الخد وتلوح بمرح لزملائها السابقين.

والأهم من ذلك أنها أدركت أن والديها ليسا هما الخنزيرين اللذين أظهرتهما يوبابا لها. يمكن قراءة رؤية تشيهيرو المستنيرة كإشارة إلى نضوج تلك الطفلة وفهمها أن والديها ليسا، في الواقع، وحشين، وهي الرسالة الأخيرة التي أراد ميازاكي أن يبعثها إلى الفتيات بعمر عشر سنوات من خلال الفيلم. ولكن من الممكن أيضًا، كما يشير شيبويا بجرأة، أن رؤية تشيهيرو الجديدة تشير ضمنيًا إلى ولادة ميازاكي جديد، مع «رؤية مختلفة للعالم» تشمل الأصدقاء والأعداء وتقبلهم.[22] سيواصل ميازاكي تعزيز واختبار تلك النظرة الجديدة للعالم. في فيلمه التالي، قلعة هاول المتحركة، وهو عمل آخر يدور حول الرحلات الداخلية والخارجية..

22- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 216

الفصل الثالث عشر

القلعة واللعنة والعمل الجماعي
فيلم قلعة هاول المتحركة

التقدم في العمر شرف ومعاناة.

• ألفريد تنيسون

كانت ذروة فيلم المخطوفة، وفقًا لميازاكي، هي رحلة القطار السحرية التي أخذت تشيهيرو وأصدقاءها بعيدًا عن الإيقاع الصاخب للحياة في الحمام العمومي إلى واحة من الهدوء والراحة. وكما يوحي عنوانه، فإن فيلمه التالي، قلعة هاول المتحركة، يؤكد أيضًا على الحركة، ولكنها في هذه المرة تكون عشوائية أكثر وذات طبيعة أكثر تطرفًا. نشاهد في فيلم قلعة هاول المتحركة قلعة ذات شكل خيالي فهي كبيرة وفخمة ولكنها أيضًا متداعية ومتأرجحة ومهددة بخطر الانهيار. إذا كان التسلسل الهرمي للحمام العمومي في فيلم المخطوفة يمثل رؤية معينة لاستوديو جيبلي، فمن المحتمل أن تكون قلعة هاول التي على وشك السقوط هي رؤية أخرى للاستوديو. تهيمن قلعة هاول على أحداث الفيلم، وتشير أولى لقطات تفككها على خلفية ملتهبة لعالم في حالة حرب، ثم إعادة بنائها فيما بعد في مناخ من الدعم والأمان، إلى كل من يأس ميازاكي من الظروف الحالية وآماله الطوباوية بمستقبل أفضل.

كان ميازاكي قد بدأ للتو العمل في فيلم قلعة هاول المتحركة عندما حصل فيلم المخطوفة على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم رسوم متحركة عام 2003.

وقد أنشأت الأكاديمية الجائزة في العام السابق، وحصل عليها فيلم شريك Shrek (فيلم رسوم متحركة قامت شركة دريم وركز بتنفيذ الرسوم وتوزيعه، وهو من إخراج أندرو أدامسون وفيكي جونسون-م). وكان فوز فيلم ياباني بجائزة أوسكار في ظل منافسة مع أفلام أمريكية (وكان يتنافس عليها، في تلك السنة، فيلمان من إنتاج استوديوهات ديزني) شرفًا غير مسبوق. مما جعل وسائل الإعلام في اليابان تفقد صوابها من الفرح والسعادة.

ومع ذلك، لم يذهب ميازاكي إلى لوس أنجلوس لاستلام جائزة الأوسكار. لقد وصل فيلمه إلى هوليوود، بفضل حماس جون لاسيتر، الرئيس الرائع لاستوديو بيكسار للرسوم المتحركة لمساعدته. كان لاسيتر الشخص الذي طلب منه المنتج سوزوكي المساعدة في تسويق فيلم المخطوفة، وهي المهمة التي قام بها رئيس الاستوديو بشكل مثير للإعجاب. أقنع شركة استوديوهات ديزني بدعم الفيلم وساعد أيضًا في اختيار الممثلين المهمين لأداء الأصوات باللغة الإنجليزية للعديد من شخصيات الفيلم. كان لاسيتر قد استضاف سوزوكي وميازاكي، وكان فخورًا بأنه أخذ المخرج في جولة على متن طائرة قديمة الطراز وقدم له وجبات طعام فاخرة ونظم له زيارة إلى مزرعته للعنب في كاليفورنيا.[1]

لم يكن النفور من هوليوود هو الذي تسبب في عدم حضور ميازاكي لما كان يمكن أن يكون بالنسبة لمعظم الناس لحظة احتفالية كبرى. فقد شرح المخرج لاحقًا اشمئزازه من الغزو الذي قادته أمريكا للعراق باعتباره الدافع الرئيسي لقراره: «شعرت بغضب شديد. لهذا السبب ترددت في قبول جائزة الأوسكار. كان للحرب في العراق تأثير كبير عليّ».[2]

كان غضب ميازاكي بسبب غزو العراق قوياً بما يكفي لجعله يضيف موضوع الحرب إلى فيلم قلعة هاول المتحركة، لكنه ربما كان غاضبًا لأسباب أخرى أيضًا. في مقابلة معه بعد الانتهاء من الفيلم، يذكر سوزوكي أن ميازاكي أصبح غاضبًا من سماع الشائعات بأن نجاح فيلم المخطوفة

1- انظر Kajiyama, Jiburi majikku, 201

2- مقتبس عن ميازاكي في كتاب Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 305.

كان يرجع فقط إلى حملته التسويقية الشاملة (بقيادة سوزوكي بالطبع). يصف المنتج ما حدث في مواجهة متوترة بين المخرج وموظفي استوديو جيبلي سألهم فيها ميازاكي: «ما رأيكم؟ هل كان سبب النجاح الكبير لفيلم المخطوفة بسبب جودة القصة أم جودة التسويق؟» عندما أصر موظف واحد على أهمية الحملة التسويقية، فقد ميازاكي أعصابه. وقال: «في هذه الحالة، سيد سوزوكي، لن يكون هناك تسويق لفيلم قلعة هاول المتحركة».[3]

وبالنظر إلى مقدار الجهد الذي بذله الاستوديو والشركة الأم توكوما في تسويق أعمال استوديو جيبلي السابقة، فقد كان هذا إعلانًا مذهلاً. لقد أثبتت الحملة التسويقية لفيلم قلعة هاول المتحركة بالفعل أنها دون المستوى، وكان ميازاكي غائبًا عنها بشكل لافت للانتباه. لكن رد الفعل القوي الذي أظهره في اجتماع الموظفين (سوزوكي يصف المخرج بأنه «كان مصدومًا») أكد عمق الاستياء الذي كان يشعر به.[4]

وكما كان الحال مع فيلم كيكي لخدمة التوصيل، لم يتدخل ميازاكي في سير العمل إلا بعد أن تم القيام بقدر كبير من الأعمال التحضيرية. ولكونه من المعجبين بكتاب قلعة هاول المتحركة، فقد سافر إلى المملكة المتحدة للقاء مؤلفته الكاتبة ديانا وين جونز التي تتذكر تلك «المحادثة الرائعة» التي تبادلاها بينما كانا يأكلان كعكة ضخمة. ومع ذلك، كان الاستوديو قد اقترح في البداية أن يخرج الفيلم شخص من خارج استوديو جيبلي، ووقع الاختيار على المخرج الشاب الموهوب مامورو هوسودا وذهب فريق من العاملين لزيارة الموقع الذي تدور فيه أحداث القصة في بريطانيا العظمى، وكان العمل يسير على ما يرام إلى أن ترك معظم أعضاء الفريق العمل وتولى ميازاكي مهمة الإخراج. كانت الأسباب غامضة. تحدث سيجي كانو مؤرخ استوديو جيبلي عن ظهور نوع من «المتاعب» مستخدمًا الكلمة الإنجليزية trouble[5]

رغم أن عمليات تغيير طاقم العمل كانت تحدث سابقًا، فإن عدد مَن

3- انظر Suzuki, Jiburi no nakamatachi, 190

4- المصدر السابق ص189

5- انظر Craig, «Interview with Diana Wynne Jones». Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 278

غادروا وحجم التغيير الذي حصل في مثل هذا الوقت المتأخر من عملية صناعة الفيلم يشيران إلى وجود ضغوط في الاستوديو. قد يبدو هذا الأمر من بعض النواحي غير منطقي. بحلول عام 2003، أسس ميازاكي وزملاؤه الكبار في مؤسسة جيبلي شركة مزدهرة. يقع الاستوديو في مبنى عصري فسيح في ضاحية هادئة خارج طوكيو مما جعل الوصول إليه سهلًا من وسط المدينة، ويقع بجوار مكان العمل المخصص لميازاكي، وهو مشغل ساحر ذو مظهر أوروبي مع سقوف عالية وسلم دائري.

ما كان المخرج يفكر بالقيام به في بداية العمل في فيلم كيكي لخدمة التوصيل قد تحقق أغلبه. أصبح لدى عمال الشركة الذين يزيد عددهم على مائة عامل عقود عمل دائمة تشعرهم بالأمان الوظيفي وهو أمر نادر الحدوث في مجال صناعة الرسوم المتحركة. حتى إن الاستوديو أضاف إليه حضانة لأطفال الموظفين. على مدى العقد الماضي، وبتوجيه من ميازاكي وبمساعدة ابنه غورو، قام استوديو جيبلي أيضًا بإنشاء متحف جيبلي في مكان قريب، وهو مكان ساحر يمكن أن يكون هادئاً وجذابًا في نفس الوقت، لدرجة أن على من يروم زيارته الانتظار لمدة شهر للحصول على التذاكر. تم تشكيل مجموعة المعروضات تلك من خلال «عرض عدد كبير من الأشياء المستخدمة في الأفلام السابقة»، إضافة إلى العمل «المميز» في تصميم القلعة في فيلم قلعة هاول المتحركة ونتاجات الأفكار الكثيرة الملهمة في فيلم المخطوفة.(6)

كان الإنجاز الأكثر إثارة للإعجاب في استوديو جيبلي هو سلسلة أفلامه الناجحة على مدار عقد من الزمان، ليس من قبل ميازاكي فقط ولكن من خلال أعمال أخرى أيضًا مثل فيلم حرب الراكون (1994) من إخراج إيزاو تاكاهاتا والفيلم الرومانسي الرقيق همس القلب (1995)، الذي أخرجه الراحل يوشيفومي كوندو. ضمنت الأرباح التي حققتها الأفلام في شباك التذاكر الجانب الاقتصادي لاستوديو جيبلي، ومنح فيلم المخطوفة الحائز على الأوسكار ميازاكي شهرة أوسع من تلك التي حصل عليها بعد إخراجه فيلم الأميرة مونونوكي.

6- انظر Miyazaki, Kaze no kaeru basho, 274

ظل ميازاكي لا يرغب بشكل متزايد في الظهور في الأماكن العامة، وفي المقابلات القليلة التي أجراها، كان متشائمًا إلى حد العدمية، وحافظ على المسافه التي تفصله عن الآخرين. مما لا شك فيه أن نجاح الاستوديو ولّد المزيد من مشاعر الضغط. على الرغم من أنه غالبًا ما كان يتحدث عن التقاعد والحاجة إلى تربية جيل جديد من المخرجين، فإن توليه مسؤولية إخراج فيلم قلعة هاول المتحركة، جنبًا إلى جنب مع مغادرة المخرج مامورو هوسودا اللاحقة لإنشاء الاستوديو الخاص به، ألمحت إلى وجود نزاعات داخلية. وفي حين تحدث هوسودا عن صنع فيلم سيكون «ممتعًا»، عبّر ميازاكي عن رغبته في صنع فيلم يعبر عن «ميلودراما تجري وسط نيران الحرب».(7)

حقق الفيلم، على الرغم من افتقاره النسبي إلى الإعلانات، نجاحًا كبيرًا آخر في اليابان؛ ومع عرضه خارجيًا لأول مرة في مهرجان البندقية السينمائي، واصل فيلم قلعة هاول المتحركة نجاحاته ليصبح أعلى الأفلام التي أخرجها ميازاكي تحقيقاً للإيرادات خارج اليابان. من المسلم به أن بعض النقاد في اليابان وأماكن أخرى كانت لهم بعض الانتقادات لمشاهد الفيلم، التي وجدوها صعبة الفهم. وفي الآونة الأخيرة، وصف الناقد شونسوكي سوغيتا الفيلم بأنه «فاشل».(8) بالنسبة لهؤلاء النقاد، كانت عملية صنع فيلم ميلودراما من خلال أسلوب ميازاكي الأحادي التفكير ومقترنًا بالحرب عملًا صعبًا، وولّد صعوبة في الفهم، وكانت أحداثه مترابطة بشكل مربك، وذا نهاية سعيدة مصطنعة ومفبركة.

بشكل عام، أميل إلى الموافقة مع التقييم الإيجابي للناقد سيجي كانو لفيلم قلعة هاول المتحركة كعمل يحمل لقطات شاعرية أكثر من السرد، حيث يجمع بين نسيج من الصور لإنشاء مجموعة متكاملة متعددة الأوجه.(9) بشكل عام، يظل الفيلم عملا فريدًا وجذابًا – وطموحًا وغاضبًا، حيث يقدم رؤى خالدة تعبر عن السلوى والجمال والحب.

7- مقتبس عن ميازاكي من كتاب Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 279

8- انظر Sugita, Miyazaki Hayaoron, 243. Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 303–304

9- انظر Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 306

كان واحدًا من أكثر المشاهد المؤثرة في الفيلم هو تلك الومضة القصيرة التي تعيدنا إلى لحظة رؤية هاول بطل الفيلم البارع في أعمال السحر وهو يمسك بأحد النجوم المتساقطة من السماء. كانت مثل هذه الرؤية تطارد ميازاكي منذ أيام دراسته الجامعية، حتى إنه قال إن أحد الأسباب التي جعلته يعمل في الرسوم المتحركة هو إخراج هذا المشهد فقط. من نواحٍ عديدة، يمكن تشبيه الفيلم نفسه بنجم يسقط من السماء، فهو يكون أحيانًا مظلمًا وسميكًا، وفي أحيان أخرى يرسل شرارات مشعة، مما يعيد تأكيد عبارة ناوسيكا التي كانت تقول «الحياة هي النور الذي يلمع وسط الظلام».

يجمع الفيلم بين مشاهد المعركة والدمار ولقطات من الرومانسية والحنان بين أبطاله غير المتشابهين، ساحر شاب نرجسي وشابة تدعى صوفي، تم تحويلها إلى عجوز هزيلة بسبب لعنة سلطتها عليها إحدى الساحرات، وهي فكرة متشائمة يمكن أن تتحقق. من خلال شخصية صوفي ينظر الفيلم إلى آلام الشيخوخة بلا انزعاج، وهي قضية مثيرة للقلق الشديد في اليابان، حيث ينظر اليابانيون إلى الزيادة السريعة في أعداد سكان بلادهم المسنين بانزعاج. في نفس الوقت يستخدم الفيلم الخيال لمعالجة مخاوف الشيخوخة والموت بطريقة متفائلة في نهاية المطاف. في حين أنه يعترف بأن التشاؤم من خصائص الطبيعة البشرية، فإن النهاية المتفائلة للفيلم تشير إلى العمل الجماعي الذي يتسم بالتنوع ومشاعر المحبة التي تسود بين أعضائه ودعمهم بعضهم لبعض. الفيلم هو نوع من إقامة احتفال بعيد الحب لزملاء المخرج الأكبر سنًا، وخاصة العديد من موظفاته الكبيرات السن، مما يدل على أن الشيخوخة يمكن أن تجعل المرء يتصرف بحرية ومرح بدلاً من جعله ينطوي على نفسه.

يلخص فيلم قلعة هاول المتحركة، وهو الأول في ثلاثية أفلام ميازاكي الأخيرة، العديد من العناصر لما يمكن أن نسميه «عالم ميازاكي الأخير». فهو يشترك مع الفيلمين التاليين بونيو ومهب الريح في وجود طاقة شبابية لا تتحدد بعمر صانعها، مما يدل على رغبته الحيوية في إحداث صدمة لدى الجماهير بدافع الرضا عن النفس. يواجه ميازاكي بشكل نشط في جميع هذه الأفلام الثلاثة عالمًا من القرن الحادي والعشرين حيث تبدو فيه التقاليد

والتاريخ وحتى السحر كأنها تتلاشى بسرعة. في حين انتقد فيلم المخطوفة الحياة المعاصرة، يمكن اعتبار هذه الأفلام الثلاثة الأخيرة أكثر حيوية. فبدلاً من كونها مجرد اتهامات، فهي أشكال واعية وأحيانًا غاضبة من المقاومة التي تواجه كونًا يبدو أنه أصبح مفكّكًا بشكل متزايد، ومنقسماً، وغير مبالٍ.

يمكن النظر إلى فيلم قلعة هاول المتحركة على أنه طريقة ميازاكي الخاصة في مقاومة عالم مادي عقيم. في هذا الصدد، ربما يعتمد ميازاكي على تصور الكاتبة ديانا واين جونز للقلعة ككيان تحرري وسحري، لكن المخرج يستخدم الرواية الأصلية بشكل أكبر كقاعدة لبناء أسلوبه الخاص به.

حافظ ميازاكي على الخط القصصي الأساسي للرواية: بعد تحول صوفي بواسطة ساحرة النفايات إلى امرأة تبلغ من العمر تسعين عامًا، تغادر بلدتها وتتجول في الأراضي القاحلة، حيث تجد مأوى لها في قلعة غامضة تنتقل من مكان إلى آخر بواسطة ما يبدو أنها أرجل دجاجة. تكتشف صوفي أن القلعة مملوكة لساحر سيئ السمعة يدعى هاول، الذي يتضح أنه شاب نرجسي يهوى تحطيم قلوب النساء و«التملص» من أي موقف صعب. كما تكتشف أن هاول قد أبرم اتفاقية سرية مع عفريت النار كالسفير، الذي منحه السيطرة على قلبه مقابل منحه قوى سحرية. تمكنت صوفي من جعل هاول يشغلها مدبرة للقلعة، وتتطور العلاقة بين الاثنين، التي كانت في البداية شائكة، تدريجيًا إلى علاقة لطيفة. ينقذ حب صوفي الساخطة في النهاية هاول من أنانيته وجبنه، وتنتهي القصة بعودة صوفي (بشكل ما) إلى صورة الأنثى الشابة ويتزوج الاثنان.

ركز قدر كبير من الاهتمام النقدي على الاختلافات الكبيرة بين الكتاب والفيلم. استلهمت الكاتبة جونز روايتها من أغنية تاماد Tamad من مقطوعات موسيقى البالاد، وهي أغنية من الفولكلور البريطاني تحكي قصة فتاة صغيرة تنقذ عشيقها من براثن الملكة الجنية التي تضعه تحت تأثير سحرها. تستخدم الرواية القواعد الكلاسيكية لهذا الجنس الأدبي من الحكايات الخرافية لخلق نوع من الرومانسية الخيالية المستمدة من طبيعة القصص الخيالية ومفارقات القدر.

أبقى ميازاكي على حكاية التعويذة السحرية وقصة الحب في الرواية لكنه أضاف الحرب كموضوع مركزي في الفيلم. وفي حين أن رواية الكاتبة جونز تحتوي على إشارة موجزة إلى الحرب التي يحاول هاول الجبان والتافه أن «يتملص منها»، تصبح الحرب الإطار الذي يتم على أساسه عمل الفيلم. حاول ميازاكي مستندًا إلى الرواية تقديم وصف حي للقتال الوحشي وغير الضروري الذي يتحول فيه السحرة إلى أسلحة دمار مجنحة، تتفجر المدن وسط اللهيب، وتتفكك القلعة التي تحمل عنوان الرواية بشكل كارثي. يصبح هاول، الذي كان سلبيًا ولا مباليًا في البداية، مقاومًا عنيدًا وغاضبًا من الحرب.

يبتكر ميازاكي أيضًا نسيجًا بصريًا ساحرًا للفيلم، ويستند إلى مدن تقليدية نصف خشبية على الطراز الأوروبي (وفرت له هذا الإلهام الرحلة التي قام بها إلى الألزاس). وبينما يعرض ميازاكي صورًا قاتمة لعمليات التصنيع، مثل القطارات التي تتجشأ الدخان وتدمدم بجانب متجر القبعات الذي تعمل فيه صوفي، فهو يوازنها مع مشاهد الحدائق الزاهية والمناظر الطبيعية الرائعة. في أحد المشاهد المميزة جدًا، يقدم صورة لبحيرة متلألئة وسط جبال الألب. تقف بجانبها صوفي مع رفيقين لها هما ماركل مساعد هاول وشخص تحول إلى فزاعة بطريقة سحرية، يقومون بتعليق غسيل ملابسهم في مشهد يمزج الخيال مع الحياة المنزلية.

كانت للقلعة في رواية جونز خصائص سحرية، ليس في قدرتها على الحركة فقط ولكن في أبوابها العديدة التي فتحت على أجزاء مختلفة من العالم. يبقي ميازاكي على هذه الخصائص ولكنه يجعل القلعة أكثر ضخامة، مما يخلق جانبين متناقضين: عضوي وميكانيكي في نفس الوقت، جانب يستذكر الماضي وبقاء الأمور على حالها والتقاليد، بينما يشير في نفس الوقت إلى إيقاع الزمن السريع والتغيّر والتفكك.

جعل ميازاكي من قلعة هاول وهو المفتون منذ فترة طويلة بالقلاع عمليًا «شيئًا مميزًا» بحد ذاتها، ورسمها بشكل يوحي بالقوة وجعلها تحوي العديد من الخصائص التي أظهرتها القلاع عبر التاريخ. ورغم جعلها مكانًا للسلطة فإنه جعلها أيضًا موقعًا لعلاقة حميمة وللشعور بالأمان، وجعلها تتطور من

كونها مصدرًا للقوة الخارقة والحربية على حد سواء إلى ملاذ لمزيج من المخلوقات، وموقع لجدالات ونقاشات العشاق، وإلى مستودع أيضًا لقلب هاول، المخبأ فعليًا في صندوق في وسط القلعة. وخلافًا لشكل إحدى القلاع التي ظهرت في أحد أفلام ميازاكي السابقة، وهو فيلم قلعة كاليوسترو، فإن هذه القلعة لا تسجن داخل أسوارها (رغم أنها تبدو ذات مهابة) امرأة شابة جميلة بل ساحرًا شابًا هو هاول. وعلى عكس النماذج التقليدية للحكايات الخرافية، لا يتم إنقاذه، على يد فتاة صغيرة، ولكن من قبل امرأة عجوز.

تحتل قلعة هاول مركز الصدارة في المشهد الافتتاحي للفيلم، تظهر على هيئة شيء ضخم ثقيل الحركة من خلال الضباب الذي يعلو الأفق ومع ارتفاع صوت الموسيقى. تركز اللقطات الافتتاحية بشكل كامل على السطح الخارجي للقلعة. يرينا ميازاكي لمحات منها من خلال السحب المنخفضة فنشاهد واجهتها المعدنية الخشنة الممتلئة بأبراج وأنابيب صرف المياه وشكل يشبه العين ويشبه حتى لسانًا كبيرًا يبرز من واجهتها. تظهر لنا لقطة أخرى أرجل وأقدام القلعة النحيلة، وهي تسير، بل تقفز تقريبًا، عبر حافات جبلية شديدة الانحدار.

تعتبر الناقدة اليابانية ماري كوتاني القلعة «رمزًا لما بعد الحداثة»، واصفة إياها بأنها «تجميع مشوه لأنواع من القمامة، تشبه وحشًا تم تجميعه من حديد الخردة ولكن، على الرغم من ذلك، لا يزال يبدو مثل مخلوق حي ضخم». في رأيي، أن ظهور القلعة بهذا الشكل الذي يجمع كومة من حديد الخردة لم يكن لأغراض جمالية فحسب بل لأغراض روحانية أيضًا، وهو يشير إلى ما يصفه كارل كاسيجارد، في مناقشته لواقع المجتمع الياباني المعاصر بـ«وعي مجزأ لعملية التحديث».[10]

في مقالة تناولت الفيلم وتبعث على التأمل، يصف دومينيك تشين القلعة بأنها تعمل وفق «نظام أوتوبويتيك» autopoetic ديناميكي – وهو يعني نظامًا

10- انظر 66 «Kotani, «Maho¯zukai wa dare da!?» من الممكن أيضًا رؤية القلعة على أنها مثال لما تسميه سفيتلانا بويم «خارج الحداثة» أو «هندسة المغامرة» انظر Boym, Architecture of the Off – Modern. Cassegard, Shock and Naturalization in Contemporary Japanese Literature, 5

قادرًا على التكاثر والحفاظ على نفسه.م - يقوم فيه الكائن الحي بإعادة توليد نفسه باستمرار استنادًا إلى «ردود الفعل العاطفية» لهاول وعفريت النار كالسيفير. يعتبر تشين البوابات العديدة للقلعة بمنزلة رمز لشبكة الإنترنت، ويوجد فيها هاول باعتباره «مقرصن البيانات الوحيد» الذي يستخدم تقنياته السحرية (التكنولوجيا) ويؤسس شبكة معلومات، ويجمع البيانات ويحاول تغيير العالم من خلال مواهبه».[11] وسواء نظرنا إلى هاول على أنه مقرصن حقيقي أم لا، فإن قدرته على التنقل بحرية بين العوالم تشير إلى انكشاف القلعة (وضعفها) تجاه البيئة الخارجية.

ترمز قلعة هاول، بهيكلها الذي يجمع بين أشياء مختلفة بشكل همجي، وقدرتها على التنقل بسرعة عبر الفضاء والانفتاح على محيطها، إلى الظروف المعقدة وغير المستقرة التي تميز العالم المعاصر. وفي الوقت نفسه، يمكنها أيضًا تتبع تاريخها عبر سلسلة طويلة من قلاع ميازاكي. هذه القلعة تتجاوز القلاع الغامضة في فيلمي قلعة كاليوسترو أو لابوتا. إن حصن تاتارا في فيلم الأميرة مونونوكي والحمّام الشاهق في فيلم المخطوفة، اللذين تحكمهما جميعًا شخصيات نسائية، هما هيكلان شبيهان بالقلعة. تبدو القلعة في فيلم قلعة هاول المتحركة لأول وهلة أنها تتعارض مع هذا النموذج من السيطرة الأنثوية، حيث يشار إليها صراحةً باسم «قلعة هاول المتحركة»، والساحر ليس مالكها فحسب، بل يبدو أيضًا أنه من شيدها. في الواقع، فإن الوضع أكثر تعقيدًا. يدير هاول قلعته من خلال العقد الذي أبرمه مع العفريت كالسيفير الذي يعبر عن صوته ممثل ذكر. وهكذا، فان السيطرة على القلعة وان كانت ذكورية الا انها كانت في طبيعتها ذات مسؤولية مشتركة مع العنصر النسائي.

ثم تظهر صوفي في الفيلم مضيفة لمسة أنثوية عليها. على الرغم من أنها توجهت إلى القلعة للتخلص من البرد وحالة اليأس التي كانت تعيشها، إلا أنها بمجرد دخولها تفرض عنصر التحكم الخاص بها، عن طريق الطهي والتنظيف. وبينما تشير وظيفة صوفي كمدبرة منزل إلى أنها تمارس نشاطًا تقليديًا للغاية مقارنة بالعديد من بطلات ميازاكي الأخريات ، يشير كوتاني

11- انظر Chen, «Ugoku shiro no keifugaku,» 88, 90–91

إلى أن تنظيف صوفي للقلعة هو في الواقع تنظيف لشخصية هاول، وهي مهمة شاقة.[12] ومن خلال حماسها المتنامي، تصبح صوفي شخصية أخرى في مجمع ميازاكي الذي يضم الأمهات العظيمات المنقذات، وتقترب بقدر ما على الأقل من شخصية ناوسيكا.

كانت القلعة في الأساس وقت اكتشاف صوفي لها، ورغم كونها جميلة أو حتى مهيبة، وكرًا لصبي مراهق عابث. كانت قذرة، وتنتشر فيها بيوت العنكبوت وغير مريحة، وفيها شيء مميز ونظيف واحد، هو حمام هاول، ولكن حتى هذا المكان كان ممتلئًا بالمراهم التي تنزلق منها مادتها الدهنية مما يضطر صوفي إلى تجنب النظر إليها عندما تقوم بتنظيفه لأول مرة. إن تخلصها من الأوساخ وقضاءها على الفوضى في القلعة لا يعودان بذاكرتنا فقط إلى جهود تشيهيرو الباسلة لتنظيف التلوث في الحمام في فيلم المخطوفة، ولكنها ترمز أيضًا إلى طريقة للعمل رغم الصدمة التي سببتها لعنة الشيخوخة التي أصابتها من خلال الاستعانة بما تملك من خزين من المثابرة والطاقة.

إن قوة اللعنات والتعاويذ هي موضوع رئيسي آخر في فيلم قلعة هاول المتحركة، وهي تربط الفيلم بأعمال أخرى مهمة في عالم ميازاكي. اللعنات لها دلالات بعيدة المدى - تتعلق بقضايا السحر والطقوس والمصير والهوية. على الرغم من أن السحر يلعب دورًا مهمًا وإيجابيًا في فيلمي لابوتا وكيكي لخدمة التوصيل، فإن اللعنات والتعاويذ غائبة تقريبًا عن أعمال ميازاكي السابقة. قد لا يكون من قبيل المصادفة أن تبدأ في الظهور مع وصول ميازاكي إلى منتصف العمر، حيث ظهرت لأول مرة مع ماركو، بطل فيلم بوركو روسو الذي أنتج عام 1992.

لكن اللعنات والتعاويذ في خيال ميازاكي لها آثار مدمرة في كثير من الأحيان، مثل لعنة الخنازير المحتضرة التي تنفي آشي تاكا من قبيلته وتهدد بموته النهائي في فيلم الأميرة مونونوكي، أو تعويذة يوبابا التي أصابت هاكو وحرمته من ذاكرته في فيلم المخطوفة. حتى عندما لا تكون تلك اللعنات

12- انظر Kotani, «Mahō zukai wa dare da!?» 66

والتعاويذ فعالة تمامًا، كما هو الحال في فيلم بونيو، عندما يحاول والد بونيو إعادتها إلى شكلها كسمكة، فهي أمثلة على محاولات السيطرة والتحكم. بشكل عام، فإن انتشار اللعنات والتعاويذ في أعمال ميازاكي اللاحقة يضيف تيارًا أكثر قتامة إلى أفلامه، مما يثير عالمًا يبدو تعسفيًا بشكل متزايد وغامضًا ولا يمكن السيطرة عليه.

تكثر اللعنات في فيلم قلعة هاول المتحركة وتشمل لعنة الشيخوخة التي أصابت بها صوفي ساحرة النفايات. بدلاً من التسبب في شعور صوفي باليأس، فإن هذا التحول القسري دفعها إلى العمل، حيث سرعان ما تعمل في قلعة هاول. في الخيال التقليدي يمكن للمرء أن يتوقع أن ما تبقى من القصة سوف يدور حول محاولات صوفي للتخلص من لعنتها، ولكن يبدو أن تعويذة صوفي تعمل بشكل غير مؤلم إلى حد ما، من خلال تنظيفها الدؤوب وولعها المتزايد برعاية هاول. إن قوتها ونضجها المتزايدين وحبها لهاول تؤدي بها إلى أن تحتل مكانًا حيويًا بشكل متزايد في القلعة. في نهاية الفيلم، بينما يتعلم هاول حمايتها، تصمم ليس على حمايته هو فقط ولكن حماية السكان الآخرين في القلعة أيضاً، وهم كالسيفير، وماركل تلميذ هاول الشاب، والساحرة التي تغيرت وتحسن سلوكها، والكلب العجوز الصاخب هين.

في الواقع، يمكن اعتبار اللعنة التي أصابت صوفي، حتى مع كل الأوجاع والآلام المصاحبة التي تراكمت في جسدها البالغ من العمر تسعين عامًا، كشكل من أشكال التحرر. فهي تكتسب الثقة بالقلعة. وفي حين أن صوفي اللائقة بدنيًا البالغة من العمر ثمانية عشر عامًا، كانت خجولة جدًا لدرجة أنها لم تستطع طلب الإقامة في القلعة، فإن صوفي البالغة من العمر تسعين عامًا ذات الجسم المتعب تضطر إلى شق طريقها إلى الداخل. على الرغم من أن صوفي كانت في البداية تتوسل، وتطلب من كالسيفير السماح لها بالبقاء، فإنه سرعان ما يصبح لها حضور طاغ، وتبني لنفسها شخصية جديدة من خلال العمل، وهي سمة مشتركة مع بطلات ميازاكي الأصغر مثل كيكي أو تشيهيرو.

إن تحول صوفي إلى امرأة مسنة يساعد أيضًا في تطوير علاقتها مع هاول،

لأنها لا تستطيع استخدام المغازلة أو الإغراء الجنسي، وهو ما كانت صوفي الخجولة البالغة من العمر ثمانية عشر عامًا تكره القيام به على أي حال. كان يجب أن تعتمد على ذكائها ولباقتها واهتماماتها المشتركة مع هاول من أجل تحقيق الرفاهية للقلعة وساكنيها.

يقدم كوتاني تفسيرًا راديكاليًا بالإشارة إلى أن لعنة صوفي الحقيقية كانت أكثر مكراً وحدثت في بداية الفيلم – حينما ظهرت بدور فتاة صغيرة.[13] فذلك يجعلها في المقام الأول، واحدة من الفتيات الصغيرات اللواتي يحرمهن المجتمع من الحرية ويتوقع منهن أن يتصرفن بطرق معينة، كأن تكون الواحدة منهن فاتنة أو لعوبًا. عندما التقينا بصوفي لأول مرة، كان يبدو أنها ترفض لعب هذا الدور، بل إنها حتى كانت تصر على ارتداء قبعة عتيقة، تتناقض بشكل واضح مع غطاء الرأس الرائع المتاح لها في متجرها. لكن تحولها إلى امرأة عجوز هو الذي يسمح لها برفض قيود الأنوثة الشابة بشكل حاسم.

على الرغم من أن ميازاكي كان يظهر باستمرار الفتيات الصغيرات وهن يخرقن هذا النموذج المقيد من خلال عدد من التصرفات والمواقف، فإن شخصياته الشوجو السابقة كانت أنثوية ولطيفة. على النقيض من ذلك، فإن صوفي العجوز، مع أنفها البارز، ووجهها المجعد، وترهلها، وجسدها المتداعي ليست بالتأكيد شخصية لطيفة بالمعنى التقليدي للمصطلح. بل إن المخرج يضيف مشهدًا لها وهي تشخر قرب الموقد. وهي صورة لا يمكن تصورها لأي من البطلات الشابات في أفلامه الأخرى. تحتفظ صوفي إلى نهاية الفيلم، بسمات الاعتماد على الذات، والرحمة، والصراحة التي كرستها عملية تحولها إلى امرأة عجوز، يرمز إليها باحتفاظها بالشعر الفضي بينما يحتفظ بقية جسدها بشبابه.

إذا لم تكن شيخوخة صوفي لعنة «حقًا»، فهل هناك لعنة حقيقية في الفيلم؟

13- المصدر السابق ص68 على العكس من ذلك، تقترح إي آن كابلان أن الشيخوخة نفسها يمكن أن تكون أزمة هوية مؤلمة، خاصة بالنسبة للنساء انظر Kaplan, Trauma Culture, 46

في الواقع، هناك العديد من اللعنات، بما في ذلك الأنواع التقليدية منها مثل تلك التي تحجز كالسيفير في موقد القلعة أو تحول الأمير إلى فزاعة. ولكن من وجهة نظر المجتمع المعاصر، هناك شكل أكثر وضوحًا من اللعنة وإن كان غير متبلور بشكل كامل، هو الشرط الموجود في العقد الذي يقيّد الساحر الصغير هاول. بالتزامه بالرواية الأصلية، قدم لنا ميازاكي هاول في البداية باعتباره أنانيًا ويتلاعب بقلوب الفتيات وشخصًا مغرورًا، وكان يبدو أنه يستخدم سحره لمجرد أغراضه الأنانية. وندرك في نهاية الأمر، كما تشير الرواية، أن هاول مقيد من خلال عقده مع عفريت النار كالسيفير، الذي يمتلك قلبه. وفي حين أنها ربما ليست لعنة بالمعنى التقني، فإن هذه التعويذة تملي عليه عدم القدرة على التطور إلى شخص رحيم. يبقى قلبه / روحه كأنهما لمراهق غير ناضج.

لكن ميازاكي يضيف نوعًا آخر من القيود على هاول، نوعًا يمكن أن يطلق عليه تحديدًا شكلًا روحيًا من اللعنة. وهو الاستياء المتزايد من قبل هاول ورعبه من الحرب التي تتسع من حوله ومن حول الساكنين الآخرين في القلعة. إن غضب هاول من الحرب يحوله في النهاية إلى وحش مرعب ومفترس، وهو تحول يكاد يكون دائمًا.

تتخطى النسخة السينمائية لقصة هاول القصة السحرية والفريدة التي كتبتها المؤلفة جونز لتقدم رؤية لعالم تحوّل فيه الأسلحة البيئة إلى «بحر من نار» لا يهدد بابتلاع صوفي وهاول فحسب ولكن المدنيين الأبرياء الآخرين الذين يعيشون في المدن التي من حولهم. تؤدي علاقة هاول مع صوفي إلى حثه على تطوير وعيه الأخلاقي، ويصبح غير قادر على تحمل الحرب أو تصرفات زملائه السحرة الذين يمنحون سلطاتهم إلى دعاة الحرب. وكما يقول لصوفي في مشهد يمثل ذروة الفيلم، «لقد وجدت أخيرًا شيئًا أريد أن أحميه. وهو أنت».

إن غضب هاول المبرر على الوحشية العشوائية من حوله ليس بالضرورة حالة سلبية. يشير تحوله في البداية إلى مخلوق مجنّح يلاحق السحرة الآخرين إلى امتلاك روحه لمشاعر الشفقة والخير. لكن تحوله المستمر يبدأ في تهديد هويته البشرية. يحذر كالسيفير هاول أنه قد لا يتمكن في النهاية من العودة إلى طبيعته كإنسان.

بينما يقوم هاول بطلعات ليلية ضد العدو، فإنه يقترب أكثر فأكثر من أن يصبح شيئًا كان يحتقره، وهو أن يكون سلاحًا في حرب طائشة. وهو في هذا السياق، يشبه سين في فيلم الأميرة مونونوكي. بينما لم تُصَب سين، على عكس آشي تاكا، بلعنة صريحة، إلا أن القدر نفسه قد لعنها لتكون منبوذة من البشر بسبب تخلي والديها عنها للذئاب عندما كانت لا تزال طفلة رضيعة. يردد هاول مثل سين أصداء ما قام به الكاتب كامو نو تشومي، الذي حاول أن يدير ظهره لقسوة القرن الثاني عشر. يمتلك هاول أيضًا منزلًا سريًا وحديقة حيث يجد فيها مثل كامو نو تشومي، ملاذًا يرتاح فيه من العالم الخارجي المخيّب للآمال. لكن سين وهاول يختلفان عن راهب العصور الوسطى في إرادتهما المطلقة لحمل السلاح للحفاظ على الخير الذي لا يزال موجودًا حولهما.

يبتعد ميازاكي بشكل لافت للنظر عن الرواية الأصلية، بتصويره لهاول كشخص مقاتل، وفي تضخيمه لموضوع الحرب، على الرغم من أنه يجب الاعتراف بأن الحرب يتم عرضها بطريقة مرتجلة غريبة. على عكس تقديم مشاهد تفاصيل النشاطات اليومية لصوفي وهي تقوم بتعليق الغسيل أو طبخ الإفطار بشكل ساحر، يتخلص الفيلم من الواقع الدموي للحرب ويقدم بدلاً من ذلك منظورًا بعيد المدى. وفي حين أن المخرج يعرض آلات الطيران التي باتت تعتبر العلامة المميزة له في أفلامه، فإنه يقدمها هذه المرة وهي تحمل بشكل مميز صفات الحيوانات أو حتى الحشرات، فتلفت هذه الآلات الانتباه إليها لافتقارها إلى أي وجود بشري. وهذا ينطبق أيضًا على الضحايا. يقدم ميازاكي العديد من الصور الجوية للتفجيرات، تظهر سماء الليل ممتلئة باللهب والمنازل المحترقة. تشير هذه الصور إلى «الغارات الجوية على طوكيو التي شاهدها ميازاكي عندما كان طفلاً، وكذلك قصف مدينة كوبي الذي تم تصويره في الفيلم الشهير قبر اليراعات الذي أخرجه شريكه تاكاهاتا. ومع ذلك وعلى عكس ما جرى في فيلم قبر اليراعات، فإن الكاميرا لا تتحول أبداً إلى الأرض. فلا نطلع على مشاهد التنازع ما بين الحياة والموت لضحايا القصف ولا يمكننا إلا أن نفترض حدوثها.

وبالتالي يصبح الجانب الشخصي للحرب هو غضب هاول الشديد

المتجسّد في تحوله الخطير إلى مخلوق غير بشري. كان جانبه غير الإنساني مثيرًا للسخرية–من الواضح أنه المشارك الوحيد في القتال الذي يهتم فعلًا بالبشرية، وهو التعاطف الذي تم التعبير عنه في رثائه لكالسيفير، فالسحرة المتحاربون الآخرون «نسوا – كيفية البكاء».

إن تحول هاول إلى شخص مولع بالحرب محاولة ليس لحماية صوفي فقط، ولكن لحماية الأعضاء الآخرين من عائلته الزائفة أيضًا، والمحاولة توسعت لتشمل، بشكل مدهش، ساحرة النفايات. الساحرة التي كان حضورها هائلًا وبراقًا عندما ظهرت لأول مرة وصبت اللعنة على صوفي، فقد تم تحويلها الآن من قبل ساحرة أخرى، هي مستشارة الملك مدام سالمان، إلى سيدة عجوز مثيرة للشفقة تشبه بشكل واضح قالب كيك متروكًا في المطر. لقد اتضح أن الساحرة، قامت مثل هاول، بإبرام عقد مع عفريت النار لإبقائها شابة وجميلة بشكل مصطنع. إن إعادة تحويل ميازاكي لها (مرة أخرى، لم يكن ذلك في الرواية الأصلية) ليس مشهدًا مسليًا بشكل رائع فقط ولكنه يقارن أيضًا بشكل ضمني ذكاء صوفي وفطرتها السليمة بالسعي المهووس وغير المجدي للساحرة في نهاية المطاف للحصول على الشباب والجمال المصطنع.

يؤكد شغف هاول بحماية أراضيه ومجتمعه على تطور صفات الرجولة لديه التي تبدو تقليدية ومدمرة. يقارن أندرو أوسموند شخصية هاول مع ماركو، بطل فيلم بوركو روسو، مما يشير إلى أن كل فيلم «أصبح مقيدًا بحدود الرجولة، وتم تصويره على أنه شخص مثالي بشكل نبيل ويحمل عناد الأطفال، ولا يبدله إلا الحب».[14] ولكن على عكس ماركو، لا ينتهي الأمر بهاول إلى الاختباء خارج حديقة عشيقته، وأداء الأعمال البهلوانية المثيرة في السيارة. فهو في الواقع، قام بزراعة حديقة لصوفي، وأعاد بناء القلعة لتصبح مثل البيت، وحوّل نفسه من جديد وبشكل دائم (كما نفترض) إلى إنسان.

كما لوحظ سابقًا، يرفض العديد من النقاد «النهاية السعيدة» المكشوفة

14– انظر Osmond, " Castles in the Sky

لفيلم هاول والقلعة المتحركة، معتبرين أنها مصطنعة وعاطفية. ويشير المنتقدون إلى أنه لا تفسير حقيقيًا لنهاية الحرب من جراء إعلان مستشارة الملك مدام سالمان، «لنضع نهاية لهذه الحرب السخيفة». في الحقيقة، في وقت عرض الفيلم، نشرت صحيفة أساهي شيمبون مقالة عن «ثلاثة ألغاز» عن فيلم قلعة هاول المتحركة: كيف تتم إزالة لعنة صوفي؟ لماذا أعيد بناء القلعة؟ وكيف انتهت الحرب؟[15]

لا يقدم المخرج إجابات واضحة على أي من هذه الأسئلة، تاركًا بعض المشاهدين غير راضين عن افتقارهم إلى الدقة. ما يقدمه ميازاكي في نهاية الفيلم هو رؤية لمقاومة الأشياء الشاذة في المجتمع الحديث، في شكل «العائلة» التي يؤلفها صوفي وهاول من حولهما. هذه العائلة الجديدة تضم شخصية كبيرة في العمر (ساحرة النفايات)، وصغيرة جدًا (تلميذ هاول المبتدئ ماركل) وحتى الحيوانات الأليفة، مثل الكلب العجوز هين، علاوة على مخلوق سحري، هو كالسيفير، الذي يعود إلى العائلة لأنه يشتاق إلى أعضائها الآخرين.

في حين أن قضايا الأسرة مهمة ومثيرة للجدل في جميع أنحاء العالم، فإنه من الجدير بالإشارة أن المجتمع الياباني لديه صعوبات خاصة في هذا الصدد. وكما يشير سوغيتا، فقد مرت الأسرة اليابانية بتحولات كبيرة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين.[16] ورغم أن معدلات الطلاق في اليابان ظلت أقل بكثير من مثيلتها في البلدان الصناعية الأخرى، فإن العلاقات بين الأجيال أصبحت سلبية بشكل متزايد، مما أدى إلى نشوء ظاهرة مثل الهيكيكوموري hikkikomori (وهو مصطلح ياباني يعني حرفيًا: (انسحاب، التقوقع) أي الانسحاب الاجتماعي أو العزلة لدى المراهقين والبالغين-م) وهم الشباب (وهم عادة ولكن ليس دائمًا من الذكور) الذين بقوا في المنزل مع آبائهم ولكنهم رفضوا التفاعل معهم أو مع العالم الخارجي. خلال هذه الفترة زاد العنف أيضًا بين صفوف الشباب، وبدأت وسائل الإعلام تروي

15- انظر Kano, Miyazaki Hayao Zensho, 304

16- انظر Sugita, Miyazaki Hayaoron, 234

قصصًا مروعة حقًا عن حوادث التنمر والتعدي على الآخرين من قبل الشباب الذين يبدو أن أسرهم لم تكن لديها فكرة أو لا تقلق بشأن ما يقومون به.

إن هذه المظاهر الشاذة والمقرفة داخل الأسر اليابانية هي التي يحاول المخرج محاربتها بوضوح في فيلم قلعة هاول المتحركة. ورغم أن شخصية هاول كانت بالكاد مثالاً عن ظاهرة الهيكيكوموري، فإن نرجسيته، وعدم مسؤوليته، وعزلته في بداية الفيلم تشير إلى شاب لم يتطور اجتماعيًا. كما أن الشخصيات الأخرى أيضًا تظهر في بداية الفيلم قليلة الاهتمام بالعلاقات الأسرية، على الرغم من أن صوفي كانت تقوم بزيارة شقيقتها ليتي بشكل روتيني في بداية الفيلم.

يشدد ميازاكي على قوة الروابط الأسرية في مشهد تم وضعه بشكل متأخر في الفيلم حيث يسأل ماركل الشاب الذي يدربه هاول على السحر صوفي عما إذا كانوا «عائلة». فيكون ردها إيجابيًا للغاية، ونرى أن ماركل يتشبث بإحكام بتنورتها في لفتة توحي بشعور باليأس والراحة في نفس الوقت. كما أن ترحيب صوفي بساحرة النفايات التي أصبحت الآن فعليًا ساحرة عجوزًا هو أيضًا مشهد أضافه المخرج. إن لطفها تجاه عدوتها السابقة لا يؤكد نضج صوفي وتعاطفها المتطور فقط، بل يقترح أيضًا نموذجًا لقبول وحب الأشخاص المسنين والعاجزين. سواء كانت صوفي قادرة بالفعل على القيام بأعمال سحرية (وهناك تلميحات في كل من الفيلم والكتاب تشير إلى ذلك)، فإن قدرتها على رؤية الأفضل في الناس، من هاول إلى كالسيفير إلى الساحرة، تشير إلى امتلاكها نوعًا من المواهب المميزة.

في نهاية الفيلم، تدمر صوفي والساحرة القلعة دون قصد. في حالة صوفي، قامت بذلك من أجل حماية هاول، خشية أن تقود القلعة أعداءه إليه. كانت مساهمة الساحرة في التدمير أكثر أنانية؛ فقد كانت تريد قلب هاول، وبامتلاكه، ستقضي على قوة كالسيفير للدفاع عن القلعة. ولكن من المفَارقات أن هذا اللقاء بين القلعة واللعنة يصبح شكلاً من أشكال التحرر. في حين أن ميازاكي لم يسمح بتدمير الحمام في فيلم المخطوفة، ربما خوفًا من أن يشير ذلك بشكل ضمني إلى حالة استوديو جيبلي، فإنه في فيلم قلعة هاول المتحركة يسمح بالتدمير من أجل إنشاء شكل جديد وأفضل

للمجتمع. وكما يقترح تشن، «إن تدمير القلعة هو مظهر من مظاهر انتقال هاول الشخصي، وتحريره من الانغلاق».[17] لم يعد مراهقًا معزولًا يختبئ وراء الدرع الواقي للتعاويذ السحرية، فهاول يواجه الآن العالم، ولكن هذه المرة مع أسرته الجديدة التي تدعمه.

تتحول الصورة النهائية للقلعة في الفيلم، من جديد بطريقة سحرية. فهي في هذه المرة، تصبح رغم كل ما جرى، عبارة عن مسكن لطيف، وتتحول إلى قصر ريفي ممتلئ بالأشجار والحدائق يعوم في السماء. وكما هو الحال مع القلعة في فيلم لابوتا، يمكنه التحليق أيضًا، ولكن على عكس قلعة لابوتا، فهو يضم في جنباته عائلة ولا تزال تحتفظ بعلاقاتها مع الأرض بدلاً من الصورة المثالية الطوباوية النظرية التي ظهرت في فيلم لابوتا.

17- انظر Chen, «Ugoku shiro no keifugaku,» 91

الفصل الرابع عشر

غني وغريب
مذبحة الأبرياء
في فيلم بونيو على جرف البحر

على عمق خمس قامات تحت الماء يرقد والدك
لا شيء منه قد تلاشى
ولكنه تحول إلى
شيء غني وغريب
• وليم شكسبير–مسرحية العاصفة

أريد أن أرى البحر وهو يعلو مدينة طوكيو
• ميازاكي

في نيسان 2013 وقفت مع زوجي على تلة فوق ميناء تومورنورا، القرية الساحرة الخلابة في غرب اليابان، التي ألهمت ميازاكي في اختيار مكان أحداث فيلم بونيو على جرف البحر، وهو فيلمه ما قبل الأخير. قضى ميازاكي شهرًا في فيلا صغيرة تشرف على القرية والميناء في عام 2005، من أجل تنشيط طاقته من جديد بعد الإرهاق الذي عاناه جراء عمله في فيلم قلعة هاول المتحركة. رفض ميازاكي أن يأخذ معه حتى الهاتف الخلوي، وكان يمضي معظم وقته في الاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية وقراءة

أعمال الكاتب ناتسومي سوسيكي (يعتبر أشهر كاتب روايات يابانية في فترة الميجي (1868-1912)-م). ستشكل لوحة سوسيكي المفضلة، وهي لوحة أوفيليا للرسام جون إيفرت ميليه (التي تصور موت أوفيليا عشيقة هاملت بعد أن فقدت عقلها وأصابها اكتئاب عميق ثم انتحرت، بعدما قتل هاملت والدها. بإغراق نفسها في جدول ماء-م) المعروضة في متحف تيت مودرن في لندن (معرض الفن الحديث-م) مصدر إلهام لمشهد مميز تدور أحداثه وسط المياه التي تشكل مكان معظم أحداث فيلم بونيو.[1]

منذ عرض فيلم بونيو أصبحت تومورنورا وجهة سياحية، إلى جانب أنها لا تزال باقية على جمالها الأصلي المميز ولم يعبث به أحد. بالنسبة لنا كانت تمثل منتصف محطات توقفنا عند ما أسميه «رحلة في عالم ميازاكي»، التي تضمنت أيضًا زيارة إلى أقدم «الينابيع الساخنة» في اليابان في مدينة ماتسوياما، التي قيل إنها كانت نموذجًا للحمام العمومي في فيلم المخطوفة، وكانت محطتنا الأخيرة في الرحلة هي جزيرة ياكوشيما الجميلة للغاية، التي تظهر غاباتها العميقة وأحواضها البلورية في شكل رسوم متحركة في فيلم الأميرة مونونوكي.

كان ميناء تومورنورا مكانًا جميلًا أيضًا. ومثل منطقة الينابيع الساخنة، كان مأهولًا لقرون، ولكن كما هو الحال مع ياكوشيما، كانت الطبيعة هي التي خلقت ذلك الميناء الدائري الرائع، الذي تتلاعب فيه موجات المحيط الهادئة. كان النهار الذي كنا فيه هناك نهارًا ربيعيًا يابانيًا كلاسيكيًا-مشرقًا وهادئًا مع نسيم خفيف - وكانت المدينة الصغيرة والمنظر البحري يمثلان تجسيدًا مثاليًا لما يسميه اليابانيون ساتومي (وتعني الكلمة حرفيا «قرية إلى جانب البحر»)، حيث المنطقة الحدودية التي يستمتع سكانها بمنظر البحر.

1- كان سوسيكي مفتونًا بهذه اللوحة عندما كان يعيش وحيدًا في لندن. ذهب ميازاكي إلى لندن لرؤية اللوحة وجلب معه ملصقًا لها قام بتعليقه على حائط مشغله. ألهمه هذا العمل الفني في خلق مشهد حول والدة بونيو إلهة البحر غراناماري. يستحضر وضع غراناماري المستلقية وشعرها الطويل المتدلي برفق في الماء حالة موت أوفيليا في لوحة ميليه. لمناقشة اللوحة والأشياء الأخرى لسوسيكي التي كانت مصدر إلهام لميازاكي انظر Furuta, «Ime¯ji no rensa».

ومع ذلك، وقفت هناك وأنا أنظر إلى المرفأ، وجدت نفسي مستغرقة في التفكير وأتساءل: «بحق السماء كيف استطاع ميازاكي أن ينتقل من هذا المنظر الهادئ الجميل إلى مشاهد نهاية العالم العاصفة في فيلم بونيو؟»

كان السؤال بطريقة ما تافهًا. كما حاولت أن أبين من قبل، كان عالم ميازاكي عالمًا مرنًا، غير مقيد، وغير عادي. إذا كان المخرج يرغب في التحديق في مرفأ هادئ وتخيُّل أمواج عملاقة شبيهة بالسمك، وسقوط القمر، و«مقبرة السفن» (وهذه جميعها تظهر في فيلم بونيو)، فهذا دليل على عظمة قوته - القدرة على تحويل أي شيء في رأسه إلى صور خيالية مثيرة.

لقد غزت صور نهاية العالم عالم ميازاكي منذ باكورة أعماله مسلسل كونان فتى المستقبل. ومع ذلك، فإن الأحداث الكارثية في فيلم بونيو ربما تكون الأكثر تميزًا وإثارة من بين جميع أعمال ميازاكي، وهي تخلق لدى المشاهد صدمة على مستوى عميق وواسع في نفس الوقت. تشير أحداث الفيلم المتغيرة على الدوام إلى تحرر المخرج من قيود السرد التقليدية واستطاعته أن يعبر عن مشاعره إلى آخر مدى. تصبح هنا مواضيع فيلم قلعة هاول المتحركة المركزية عن العائلة (أو العائلة الزائفة) والحب أكثر حدة ومبالغة - فنشهد في هذا الفيلم نشوء علاقة «عاطفة» رومانسية بين طفل في الخامسة من العمر وطفلة صغيرة و«عائلة» مؤلفة من مئات من الأسماك، وأمهم إلهة البحر وأبوهم الذي كان سابقًا بشريًا هو ساحر البحر. بالإضافة إلى أن العناصر المتعلقة بالفكرة الرئيسية واللقطات البصرية كانت في حدها الأقصى، وكانت تشير إلى عالم تتفكك فيه الأشياء بالمعنى الحرفي للكلمة.

من بين كل أعمال ميازاكي المختلفة التي تتسم بالفوضى والجمال الأخّاذ. تبرز لنا شخصية الساحر فوجيموتو، وهو شخص حانق يعيش منفيًا تكمن رغبته في رؤية البشرية مدمَّرة وهو بذلك يردد صدى العديد من الآراء العدمية التي سبق للمخرج ميازاكي أن أعلن عنها. ولكن هناك أيضًا من يمثل ميازاكي عندما كان شابًا، «الفتى الطيب» الذي كان يعتني بأمه المريضة. حيث نقابل بطلًا شابًا في الفيلم يدعى سوسكي، ونراه في لمسة حنان يضع يده على جبين والدته وهي مستلقية في الفراش، فقد كانت تشعر بالحزن وخيبة الأمل بسبب غياب زوجها عن العشاء. كما أن بونيو

بطلة الفيلم الذي أخذ عنوانه من اسمها. تذكرنا من خلال حماسها الشديد وحركتها المستمرة، برسام الرسوم المتحركة الشاب في الستينيات الذي كان يصفه زملاؤه بأنه كان «يجري مثل الريح».

بدأ ميازاكي العمل في فيلم بونيو كأنه يعمل بنفس الطريقة التي اعتاد عليها طوال حياته باندفاع شديد، وشغف وحماس يذكرنا بما سماه النقاد مثل إدوارد سعيد «الأسلوب المتأخر»، وهو مصطلح يصف إبداعات الفنان في سنواته الأخيرة. وكما توضح الناقدة الكندية ليندا هاتشون وزوجها المؤلف والطبيب مايكل هاتشون، يمكن أن يكون المصطلح غامضًا، بل متناقضًا، يشمل «أقصى الغضب / التشاؤم / اليأس» ويشير في نفس الوقت إلى «السكون العقلي / التأمل / وتقبّل الواقع».[2]

يشمل فيلم بونيو كلا الجانبين. فرسوم بونيو الرائعة المصنوعة يدويًا تمثل عودة هادئة إلى عالم الطفولة، فيما تعبر الرسومات التي تشير إلى نهاية العالم عن غضب عميق وثابت تجاه ما فعله البشر بالأرض. كما هو الحال مع مسرحية العاصفة لشكسبير، وهي من أعمال شكسبير «الأخيرة» أيضًا، يأخذنا الفيلم إلى مياه عاصفة لكنه ينتهي بتعبير عن التقبل الهادئ للواقع في لحظاته الأخيرة، حيث يتم الاحتفال بالحب والغفران والفداء في ذروته. وخلافًا لأفلام ميازاكي السابقة، فإن الأحداث الكارثية التي تم تصويرها في فيلم بونيو لا يعود سببها (على الأقل ليس بشكل مباشر) إلى الحرب أو التكنولوجيا، ولكن وفي هذه المرة أيضًا هو لا يختلف عن مسرحية العاصفة، هي نتيجة أعمال السحر والعاطفة. تنبثق نهاية العالم من طفل، فتاة صغيرة نصف سمكة ونصف إنسان وتتدخل في محاولات والدها الساحر لمعاقبة عالم يرى أنه فاسد ومضطرب. لا يلقى اللوم عليها، وحتى والدها يُقدم لها الخلاص في النهاية.

يُنظر إلى الكارثة بشكل كامل تقريبًا من خلال عيون الأطفال – على أنها مزيج من الدهشة والرعب والحزن والفرح. فيلم بونيو هو نسخة متطرفة من أكثر النماذج السردية شيوعًا في عالم ميازاكي – وهو «نهاية العالم»، وهو في

2- عن مصطلح الأسلوب المتأخر «انظر. Late Style(s),6 .«Hutcheon and Hutcheon».

هذه الحالة تسونامي عملاق - ويظهر نجاح الأطفال في اجتيازه بشكل كامل من خلال مزيج من المثابرة، والشجاعة، والفضول.

اتضح أن هذه الرؤية للصدمة والتعافي كانت علماً بالغيب بشكل مخيف. بعد عامين من عرض فيلم بونيو، ضرب زلزال قوي ثم أعقبه تسونامي مدينة فوكوشيما في شمال شرق اليابان، مما أسفر عن مقتل أكثر من خمسة عشر ألف شخص وتشريد مئات الآلاف. والأسوأ من ذلك، تسببت الكارثة في حدوث انهيار في محطة طاقة نووية إقليمية، مما أدى إلى انبعاث إشعاع طويل الأمد لا تزال عمليات التخلص من آثاره تجري حتى اليوم. أصيبت اليابان ومعها العالم بصدمة كبيرة، اعتبر ميازاكي تلك الكارثة «الثلاثية» بمنزلة «تحذير»، ونذير شؤم لمزيد من الكوارث في المستقبل.[3] كان الفيلم رسالة تحذير. على الرغم من أنه ينتهي بإيقاع مريح للأعصاب مع استعادة «توازن الطبيعة»، إلا أن الكثير من أحداث الفيلم تظهر لنا عالماً مفككًا حيث تصبح الطبيعة وحتى الزمن نفسه مشوشين ومعطلين. يحرك ميازاكي في فيلمه فعلًا بعض المياه الراكدة.

حكاية فيلم بونيو بسيطة إلى حد ما - فهي قصة رومانسية كلاسيكية يلتقي فيها صبي مع فتاة، يشقان طريقهما وسط المصاعب، ويعيشان في سعادة دائمة. ثم يقدم ميازاكي عددًا من العناصر والموضوعات التي لا تُشاهَد عادةً في فيلم يتم تسويقه صراحةً للأطفال الصغار، ولا ينطبق ذلك فقط على رؤية الطفل لنهاية العالم بل يشمل رؤى الشيخوخة، وإيحاءات الموت وعالم ما بعد الموت، والدعوة إلى الحرب والتسبب بأضرار للبيئة، وفي النهاية، يتضمن دعوة ضمنية إلى عالم خيالي يقوم على التسامح والحب وقبول الآخر.

طوال وقت الفيلم ينتج ميازاكي صورة لا يمكن محوها من الذاكرة للبحر بكل قوته وغموضه تضاف إلى المناظر الطبيعية الرائعة وغير الطبيعية التي قدمها في أفلامه الأخرى مثل - غابة الشيشيغامي في فيلم الأميرة مونونوكي، وغابة فوكاي مأوى الحشرات أو «بحر الهلاك» في فيلم ناوسيكا أميرة وادي

3- انظر Miyazaki, Zoku Kaze no kaeru basho, 138

الرياح والمدينة الأوروبية الجذابة في فيلم كيكي لخدمة التوصيل. في فيلم بونيو يصوغ البحر حياة مختلف الشخصيات ويحدد مصائرها أيضًا. وفي حين أن العلاقة الرومانسية بين الطفلين هي العامل المحفز للحكاية، فإن تفاعلات الشخصيات مع البحر (وفي أغلب الأحيان تفاعلها مع القوارب) هي التي تدفع السرد إلى الأمام.

في مقابلة أجراها في ذلك الوقت يوشي شيبويا مع ميازاكي، بدا أن رؤى «ارتطام السفن بقاع البحر» و«غرقها» كانت تملأ رأس ميازاكي عندما كان يتأمل سنيَّ عمره، ومسؤوليته تجاه استوديو جيبلي، ورغبته في التقاعد عن العمل، لمجرد «الذهاب إلى مكان ما». كان الاستوديو يعمل بشكل جيد، حيث حقق فيلم قلعة هاول المتحركة نجاحًا كبيرًا، لكن النفقات كانت تتصاعد. كما هو الحال دائمًا، شعر المخرج أن هناك حاجة إلى ضخ دماء جديدة، لكنه بدا غير متأكد ممن قد يخلفه. كانت صناعة الرسوم المتحركة نفسها تتغير، وباتت تعتمد بشكل متزايد على أجهزة الكمبيوتر، وكان الجمهور يتغير أيضًا. بدأ يوشي شيبويا أسئلته عما إذا كان بإمكان ميازاكي أو الاستوديو الاستمرار في صنع أفلام تلاقي ما يكفي من الرواج للحفاظ على أن تمضي سفينة استوديو جيبلي في مسارها، تحدث ميازاكي عن حدوث «موجات» قوية في صناعة الرسوم المتحركة وشبّه نفسه وسوزوكي بقباطنة السفينة، واصفًا نفسه والمنتج مثل «رجلين في منصة القيادة».[4]

ربما ليس من قبيل المصادفة أن الشخصية الأولى التي تظهر في الفيلم، وهي والد بونيو الساحر، فوجيموتو، نراه وهو واقف فوق ما يبدو منصة قيادة برج غارق عميقًا تحت الماء. يشير فوجيموتو إلى الأسماك بالمرور، على الرغم من عدم توضيح ما إذا كان ذلك من أجل المساعدة أم الرفقة. يدّعي فوجيموتو، الذي بدا هزيلًا وغاضبًا قليلًا، بشعر أحمر طويل وبنطلون مخطط، أنه «اعتاد أن يكون إنسانًا». لكنه على رغم ذلك بات الآن يكره البشر ويعمل على إعادة العالم إلى العصر الديفوني (وهو رابع العصور الستة من حقبة الحياة القديمة ودهر البشائر، امتد من 419.2 ± 3.2 إلى 358.9 ±

4- المصدر السابق ص 104 ,103 ,108

0.4 مليون سنة مضت، لمدة 60.3 مليون سنة تقريبًا–م)، وما يسمى بعصر الأسماك، عندما غطت البحار الشاسعة الأرض. تنبع كراهية فوجيموتو للبشر من اشمئزازه مما فعله البشر في العالم، وقد تمت الإشارة إلى ذلك في وقت مبكر من الفيلم من خلال مشهد سفينة صيد تسحب وراءها الكثير من القمامة البشرية عبر المحيطات الضحلة.

ويشير الناقد شونسوكي سوجيتا إلى فوجيموتو بوصفه يحاول القيام بـ«ثورة بيئية»، حيث ينظر إليه على أنه شخص رائع لا يوقفه أي شيء عن تطهير العالم الفاسد.[5] يشير ازدراء فوجيموتو وغضبه إلى الجانب الأكثر قتامة من مزاج ميازاكي، رغم أن مواهبه السحرية الهائلة تستحضر قوة الرسوم المتحركة وصانعها.

وفي حين أن فوجيموتو هو إنسان يحاول أن يصبح مخلوقًا بحريًا، فإن ابنته المفضلة، بونيو، هي سمكة يحاول عبثًا أن يمنعها من أن تصبح إنسانًا. تتمتع بونيو مثل فوجيموتو بقوى خارقة للطبيعة، لكن قواها أكثر إثارة للإعجاب وفي نهاية المطاف تصبح أكثر ضررًا، ليس بسبب كونها شريرة ولكن لأنها وقعت في الحب بقوة. فقد تسبب حبها العنيد والطائش للصبي البشري سوسكي بدمار العالم.

الشخصية الثالثة التي نلتقي بها بعد فوجيموتو وبونيو، هي شخصية سوسكي وقد جاءت تسميته على اسم بطل رواية البوابة، للكاتب الياباني ناتسومي سوسيكي. ومع ذلك، ليس لدى سوسكي سوى القليل من القواسم المشتركة مع بطل الرواية الكئيب، الذي يمر في مرحلة منتصف العمر قبل الأوان عدا حقيقة أن كلتا الشخصيتين شغوفتان بالمنحدرات الجبلية. إن شخصية سوسكي البالغ من العمر خمسة أعوام، وهو الناضج واللطيف والحنون هي واحدة من أكثر شخصيات ميازاكي جاذبية.

يعيش سوسكي مع والدته، ليزا، ووالده كويتشي الذي يعمل قبطانًا لإحدى السفن، عند منحدر فوق البحر. من الواضح أن حبه للبحر بدأ في سن مبكرة. كان يحب اللعب بقاربه الخاص بمفرده في مياه المحيط. كان

5– انظر Sugita, Miyazaki Hayaoron, 246

المكان الذي وجد فيه بونيو يقع عند حافة البحر تحت الجرف. كانت على هيئة سمكة ولكن بوجه بشري، وقد هربت من فوجيموتو لكنها أصبحت حينها محاصرة في وعاء زجاجي، خلصها منه سوسكي، قرر سوسكي مسحورًا بصديقته الجديدة، تقديمها إلى ثلاث من النساء المسنات اللاتي يقضين أيامهن في دار لرعاية المسنين بجوار دار الحضانة. تعرف السيدات المسنات سوسكي جيدًا لأن والدته ليزا كانت تعمل في الدار. فرحت اثنتان من أولئك السيدات بالتعرف على سمكة سوسكي «الذهبية» لكن العجوز الثالثة توكي، ارتعبت من بونيو. إنها واحدة من الشخصيات القليلة في الفيلم التي تبدو أنها تنفر من الماء، وتصر على أن «الأسماك ذات الوجوه البشرية تتسبب في إحداث تسونامي». وسيثبت المستقبل صحة كلماتها.

يتمكن فوجيموتو من الإمساك ببونيو ويعيدها إلى مسكنه المائي، ولكن في ذلك الحين لم تكن بونيو قد وقعت في حب سوسكي فحسب، بل اكتسبت أيضًا القدرة على التحول إلى إنسان. على الرغم من أن فوجيموتو يحاول بشدة إعادتها إلى شكلها الأصلي الصغير واللطيف الذي يشبه السمك ويحافظ على حبسها داخل فقاعة، فإنّ قوى بونيو بدأت تتفوق على قوى والدها. تهرب بونيو مرة أخرى وتغزو قبو والدها، حيث تشرب من الإكسير القوي المخزن هناك. تتحد هذه الإكسيرات مع قوى بونيو المتزايدة لتدفعها إلى سطح الماء، ونرى مشهدًا مفعمًا بالحيوية ترتفع فيه من منزل والدها في طفرات تصاعدية مثيرة مصحوبة بأضواء ذهبية وموسيقى مبهجة.

تستدعي بونيو وهي عازمة على العودة إلى سوسكي، موجات عملاقة من أمواج التسونامي. تركض على طول قمم الأمواج المتقلبة ترافقها الموسيقى الصاخبة، التي تذكرنا بمقطوعة الموسيقار ريتشارد فاغنر «ركوب الفالكيري». سرعان ما تتجسس بونيو على سوسكي وليزا وهما يقودان السيارة بجنون عائدين إلى المنزل هاربين من العاصفة التي غزت الساحل والَتي تلاحقهما. ومثل الأشخاص الهائجين الذين يطاردون الأطفال، ومع شعرها الأحمر وثوبها المتطاير تنطلق بلا هوادة خلفهما حيث تهدد الرياح والأمواج باكتساح سيارتهما الصغيرة. توقف ليزا السيارة عند مدخل منزلهم، وتأخذ موجة عملاقة أخيرة بونيو بالقرب من مربيتهم. تهرع بونيو

باتجاه سوسكي المنذهل، وأثناء ركضها، تتحول من طفل بشري إلى مخلوق يجمع ما بين السمك والطيور، حتى تعود لتتحول إلى إنسان في الوقت المناسب لتقفز إلى ذراعي سوسكي الحائر.

نرى ذلك المشهد من وجهة نظر سوسكي حيث يمتزج الخوف مع الفرح. تقدم لنا الأمواج العملاقة مشهدًا يشبه ما يحدث في لعبة الأفعوانية في مدينة الملاهي (التي ترتفع براكبيها إلى الأعلى ومن ثم تنزلهم بسرعة إلى الأرض-م)، وتعززه الموسيقى الصاخبة. كان إتقان بونيو لركوب الأمواج المفاجئ شيئًا قد يحسدها عليه الأطفال، ناهيك عن البالغين. تصمم بونيو على خوض ما تبدو مطاردة شديدة مثيرة للقلق. كما أن تحولها إلى مخلوق آخر كان مزعجًا وأربك كلًا من سوسكي ووالدته.

تؤكد تحولات بونيو على قواها السحرية، وهي قوى كانت تستخدمها في المشهد السابق لمواجهة محاولة والدها شل حركتها من خلال إلقاء تعويذة عليها. يبدو أن بونيو في المشهد الذي تلتقي فيه مع سوسكي، أصبحت مسؤولة بقوة عن تحولها، وترغب بنفسها لتكون بشرًا حتى يتقبلها سوسكي. لكن التحول نفسه يوحي أيضًا بتغيرات تطورية أكثر بدائية منذ انتقال بونيو من سمكة إلى مخلوق شبيه بالطيور إلى الإنسان بطريقة تحاكي عملية التطور البشري التي تجري بسرعة شديدة. تنذر هذه الإشارة الضمنية للتطور بالمشهد الرائع لاحقًا في الفيلم عندما تعود الأرض نفسها إلى العصر الديفوني.

قبل هذا الحدث الشامل، يقدم ميازاكي مشهدًا قصيرًا وساحرًا تقوم فيه ليزا وسوسكي بتعريف بونيو على اليابان في القرن الحادي والعشرين. هنا يتجلى السحر الأكثر هدوءًا لميازاكي - في قدرته على جعلنا نعثر على البهجة في الأشياء العادية. على عكس مسرحية العاصفة لشكسبير أو فيلم حورية البحر (من إنتاج شركة والت ديزني ظهر في عام 1989-م)، فإن الإلهام لفيلم بونيو، الذي مثل قمة أعمال ميازاكي، تجسد بشكل مباشر في حياة معاصرة مألوفة لمشاهديه.

لقد جعلنا ميازاكي نتصور حياة أسرة عادية من خلال عيون الأطفال

الصغار. نرى سوسكي يشرح بفخر معالم التكنولوجيا البشرية لضيفته القادمة من عالم آخر، بينما ينتظر الاثنان بنفاد صبر أن يخرج الماء من الصنبور أو تتعجب من قدرة المعكرونة الجافة على أن تصبح ناعمة ولذيذة في طبق الرامن (طبق ذو شعبية كبيرة في اليابان. وهو عبارة عن نوع من حساء المعكرونة-م). ورغم أن المشهد يمنح امتيازًا لشخص دون الآخر، فانه يعبر عن فهم ميازاكي - لتصور الأطفال فيما يبعث رسالة ضمنية عن الحاجة إلى تقدير روعة الأشياء العادية في حياتنا.

فجأة تنتقل وجهة النظر إلى كويتشي والد سوسكي، الذي كان حتى ذلك الحين في حالة غياب تقريبًا، باستثناء المشهد الذي يتسبب فيه غيابه عن المنزل لأمر في العمل في حدوث نوبة غضب تجتاح ليزا. مثل فوجيموتو، فإن كويتشي مرتبط بالبحر. إنه قبطان السفينة كوغانيمارو، التي من المفترض أن تكون زورق صيد، على الرغم من أننا لا نرى الطاقم يصطاد أي شيء. وبدلاً من ذلك، تتم محاصرة السفينة نفسها-من خلال أمواج التسونامي الشاهقة التي أحدثها سحر بونيو. وسط الضياع والارتباك، يرى الطاقم أمامهم فجأة ما يبدو أنه شاطئ غير مألوف لكنه مضاء جيدًا. يتساءلون عما إذا كانوا قد وصلوا إلى أمريكا بطريقة ما، يستعدون للتوجه نحوه عندما يتوقف المحرك فجأة. في الوقت نفسه، يدركون أن ما يشاهدونه ليس مرفأً، بل جدارًا ضخمًا من الماء يسند كتلة هائلة من السفن المكدسة بعضها فوق بعض - إنها «مقبرة السفن»، كما يقول أحد أعضاء الطاقم. أثناء تشغيل الموسيقى المخيفة، تنتقل الكاميرا إلى الأعلى فوق «المقبرة» لتظهر لنا قمرًا ضخمًا ومشوَّهًا وسط السماء يرتفع فوق السفن المحاصرة.

في هذه اللحظة الرهيبة، تحدث معجزة. فتقترب موجة عالية ضخمة ذات ألوان زاهية، وفي وسطها تستلقي امرأة حسناء كبيرة الحجم على ظهرها، تمر عبر السفينة وتعيد تشغيل محركاتها بطريقة ما. تستمر المرأة في شَق طريقها من خلال المياه، وهي تقوم على ما يبدو بإعادة تشغيل السفن الأخرى، قبل أن تصعد نحو القمر، تاركة أثرًا لها عبارة عن عمود ملون في السماء المظلمة. سرعان ما نكتشف أن المرأة الجميلة، هي غرانماماري أم بونيو، إلهة البحر، وهي في طريقها لرؤية فوجيموتو. كانت صورة هيئتها

المائية هي تفسير ميازاكي للوحة أوفيليا للفنان البريطاني جون إيفرت ميليه، لكن أفراد الطاقم يستذكرون شخصية غير غربية. إنهم يصلون بامتنان لكانونساما إلهة الخلاص البوداسف (اللقب الذي يطلق على أي شخص يشعر برغبة كبيرة لتحقيق البوذوية لمصلحة جميع الكائنات-م.) في الديانة البوذية التقليدية.

هذا المشهد الصادم والجميل رائع ومثير للقلق على العديد من المستويات. إنه يظهر سيناريو نهاية العالم بصدق - السفن «الميتة» المتعددة والحطام القريب للسفينة كوجانيمارو الذي أخفاه القمر المشوش والمزعج. علاوة على ذلك، فإن هذه هي نهاية العالم التي تُرى من خلال وجهة نظر الرجال البالغين. والأمر الأكثر إثارة للدهشة بالنسبة لفيلم ميازاكي أن الخلاص من آثار الكارثة، لا يتم على يد البشر ولكن من خلال التدخل الإلهي من قبل البوديساتفا.

يشير هذا المشهد إلى اكتشاف صفة سلبية جديدة في شخصيات ميازاكي وهي الاتكال على غير الدين التقليدي الذي لم نعتد عليه من قبل. كما تشير بوضوح إلى رؤية لانهيار السلطة الأبوية، أشار إليها بالفعل تمرد بونيو على والدها. عند هذه النقطة، تفوقت بونيو على والدها بالقوى السحرية وتفوقت على سلطته. يضيف ميازاكي مشهدًا آخر نشاهد فيه أخواتها وهن أعداد ضخمة من الأسماك يسبحن بعيدًا عن موضع فوجيموتو الذي كان يقف فوق مجموعة من أتباعه الذين تحيطهم الفقاعات، مما يتسبب في وقوعه بشكل مضحك في مياه المحيط التي كان يستند إليها من قبل. لا يقتصر الأمر على بونيو، ولكن حتى أخواتها الصغيرات، بالإضافة إلى والدتها المذهلة، يقمن بإثبات أن قوة النساء هي الديناميكية الرئيسية في الفيلم. وفي الأرض، تترك ليزا والعجائز الثلاث أيضًا انطباعًا لا يمحى عن قوة الإناث على عكس عجز الذكور.

في مقابلة أجراها الناقد شيبويا بعد وقت قصير من عرض فيلم بونيو، تحدث ميازاكي بإسهاب عن «إضعاف» السلطة الذكورية في العالم الحديث، مشيراً إلى أنه لم يعد من الممكن إنشاء أبطال فتيان باستثناء الشباب الصغار

مثل سوسكي.[6] يعكس قلق المخرج إحساسًا في المجتمع الياباني بأن الشباب الذكور البالغين يبدون ضعفاء بشكل متزايد مقارنةً بالأجيال السابقة. قد تعكس مخاوف ميازاكي أيضًا علاقته المعقدة مع أبنائه، ولا سيما غورو. وقد هوجم فيلمه حكايات من أراضي البحار الذي أنتجه استوديو جيبلي، عام 2006، بشراسة من بعض النقاد اليابانيين.

من المحتمل أن المخرج كان قلقًا أيضًا بشأن ضعف سلطاته البدنية. وهو يتحدث في المقابلة نفسها عن بصره المتدهور والخدر المتكرر في أصابعه. يقترح مازحاً أن عليه هو وسوزوكي أن يقوما بعملية شينجو، وهو المصطلح التقليدي لعملية انتحار مشترك يقوم بها عاشقان تفشل علاقة حبهما.[7] يتبين المرء أن هذا الشعور بالكآبة الذي يشير إليه كلام ميازاكي، موجود بشكل مخفي في الكثير من مشاهد فيلم بونيو.

حتى مع هذه الكلمات اليائسة، لا يفقد ميازاكي الأمل بالكامل. عندما ركز شيبويا على شعوره باليأس، غيّر دفة الحديث وأصر على أنه لا يشعر بهذه الطريقة عندما يسمع أصوات الأطفال في الروضة المجاورة، المدرسة التي عمل على إنشائها. قد لا يكون من المستغرب أن يقوم المخرج في فيلم بونيو بعرض تفصيل دقيق لروضة سوسكي ويضعها بشكل بارز بجوار دار رعاية المسنين. لكنه في نظر المخرج تعبير عن أن جيل الكبار وجيل الصغار يتوسمان الأمل بعضهما في بعض.

من الواضح في فيلم بونيو أن سوسكي البالغ من العمر خمسة أعوام هو الذي سيقوم بمهمة الإنقاذ، من خلال القدرات التي يمتلكها من الحب والمرونة والانفتاح على عالم الخيال. ستستمر لعبة سوسكي المتمثلة بالزورق في لعب دور رئيسي في النصف الثاني غير العادي من الفيلم، حيث يأخذ سوسكي وبونيو في جولة قصيرة عبر التاريخ، لا تستحضر فقط العصر الديفوني لما قبل التاريخ واليابان ما قبل القرن الحادي والعشرين، ولكنها تمثل أيضًا عودة مجازية إلى رحم الأم، رمزًا لبحث سوسكي عن

6- انظر Miyazaki, Zoku Kaze no kaeru basho, 116–117

7- المصدر السابق ص128،108

والدته. في الواقع، هناك العديد من الأمهات في نهاية الفيلم، ولا يقتصر الأمر على ليزا وغرانمامار ولكن أيضًا السيدة العجوز المشاكسة توكي، التي قد تكون صورة أخرى لأم ميازاكي نفسها. حتى بونيو تأخذ بعضًا من صفات الأمهات، فهي في مرحلة ما تقوم بتهدئة الطفل النكد.

تبدأ الرحلة في الصباح بعد ليلة هبوب التسونامي. يستيقظ سوسكي وبونيو ليكتشفا أن مياه البحر قد وصلت إلى باب منزلهما الواقع عند جرف البحر. في تناقض واضح مع ما حدث في المحيط بعد التسونامي، فإن البحر المحيط بهما هو بحر أخضر نصف شفاف مع موجات متلألئة صغيرة تتهادى إلى منزلهما. والأكثر إثارة للدهشة، كما سيكتشف الطفلان قريبًا، هو أن البحر قد عاد إلى الوراء إلى العصر الديفوني قبل ملايين السنين قبل أن يأمل فوجيموتو في أن يجعله كما يريد.

يصعد الطفلان إلى الزورق الذي طورته بونيو بطريقة سحرية، وقد ساعدت الخبرة الميكانيكية لسوسكي في تشغيله. ثم يبدآن بالتجول معًا عبر عالمهما الذي غمرته مياه الفيضان لتوه. يصادفان في رحلتهما عشرات من أسماك عصر ما قبل التاريخ الهائلة الحجم التي تسبح تحتهما والتي كانت شائعه في الزمن الذي كانا يبحران فيه. لكن هذه الأسماك لا تسبح عبر مناظر بحرية من العصر الديفوني. بل تتحرك بخفة بدلاً من ذلك، بين المخلفات الغارقة لحضارة القرن الحادي والعشرين، وتتنقل عبر المنازل والطرق ومكاتب التلغراف وحتى القوارب التي لا تزال مربوطة، في مشهد رائع بقدر ما هو غريب. بالنسبة إلى سوسكي وبونيو، لم يكن يناسب المشهد سوى شعور بفرح غامر - حيث تتلألأ أشعة الشمس فوق الماء، ويتهادى قاربهما الصغير بخفة، ويسعد الاثنان في التعرف على مخلوقات البحر الغريبة التي تسبح بجانبهما.

في هذا المنظر المبهج الذي يرى فيه الطفل نهاية العالم يكون العالم مشرقًا ونقيًا، وإن كان (أو ربما بسبب ذلك) خاليًا من البشر. الشيء المزعج الوحيد هو اختفاء والدي سوسكي كليهما: فقد اختفت ليزا أيضًا، وكانت في الليلة السابقة قد هرعت للمساعدة في إنقاذ السيدات في دار رعاية المسنين. يبدو أن ليزا الشجاعة لكن العنيدة لم تكن ترى أية مشكلة في ترك سوسكي

البالغ من العمر خمس سنوات وحده معتمدًا على نفسه، وقد أدى هذا إلى توسيع الرسالة التي كان ميازاكي يريد أن يرسلها حول قدرة الأطفال على الاعتماد على أنفسهم لتشمل أيضًا وضعهم في موقف مأساوي محتمل.

يقرر سوسكي بهدوء أن يذهب للبحث عن والدته. ينطلق الاثنان في رحلة إنقاذ، وأخذا معهما وعاءً من الحساء وشطائر لحم الخنزير المفضلة لدى بونيو. تأخذهما هذه الرحلة، التي تستغرق معظم مشاهد الجزء الأخير من الفيلم، إلى عالم تتنافس فيه الأجواء الاحتفالية والسعيدة والشعور بالخلاص مع مظاهر التدمير والحزن وإيحاءات الموت.

بعد وقت قصير من مغادرتهما، يتم الترحيب بشكل غير متوقع ببونيو وسوسكي من قبل قارب آخر كان يبعد عنهما مسافة معينة يعود إلى عائلة صغيرة - تتكون من أم وأب وطفل - كانوا، لسبب لم يفسروه قط، يتنقلون وسط تلك المياه خارج المدينة. ومع ذلك لا يبدو أن أياً من الوالدين منزعج على وجه الخصوص من هذه الظروف الغريبة. ويبرز هدوؤهم من خلال الفستان القديم ولكن الجميل الذي ترتديه الأم، كما لو كانت تحضر حفلة في الهواء الطلق في زمن ما قبل الحرب. في هذا المشهد، يبدو أن ميازاكي يستدعي التاريخ الياباني الحديث وربما حتى طفولته: كان من الممكن أن يعود فستان الأم بسهولة إلى فترة من الزمن كانت والدته فيها شابة وجميلة.

يصبح المشهد أكثر غرابة حين يتناقش بونيو وسوسكي مع الوالدين بخصوص حاجة الطفل إلى حليب الثدي (لم تتم ترجمة العبارة بشكل واضح في النسخة الإنجليزية) وينتهي الأمر بهما بالتبرع بحسائهما وشطائرهما (من دون وضع لحم الخنزير فيها) إلى تلك العائلة قبل متابعة طريقهما. كان المشهد الكئيب الوحيد في هذا اللقاء الغريب الذي غمرته أشعَة الشمس اللطيفة هو الطفل غير الجذاب بشكل لافت للنظر، الذي يئن ويصرخ، وينخرط في النهاية في بكاء لا يتوقف. وفي لقطة مفاجئة تشير إلى وجود غريزة الأم لدى طفلة صغيرة، تتمكن بونيو من تهدئة الطفل.

كانت هناك قافلة من السفن الصغيرة تسير بمرافقة الموسيقى العسكرية

غير الواضحة تمامًا إلى جانب أصوات التجديف المحبوبة. كانت هذه السفن تحمل أشخاصًا من المدينة هربوا بطريقة ما من كارثة التسونامي ويتجهون الآن نحو قمة جبل لا تزال فوق سطح الماء. كما هو الحال مع العائلة التي كانت على متن القارب، وهذا المشهد يشير إلى اليابان القديمة.

يسعد سوسكي برؤيتهم، ويصف المجموعة بأنها تبدو كما لو كانت في «مهرجان». ويستخدم كلمة ماتسوري، التي كانت تشير أصلاً إلى المهرجانات التي كان يقيمها أتباع ديانة الشنتو. على النقيض من البوذية، التي غالبًا ما ترتبط بالجنازات والموت في اليابان، عادة ما يُنظر إلى طقوس الشنتو على أنها متفائلة وحيوية. وغالبًا ما توجد القوارب في مهرجانات الشنتو، ويمكن أن تشير كلمة ماتسوري أيضًا إلى مناسبة إقامة كرنفال أكثر عمومية.

هذا المشهد الاحتفالي يتناقض بشدة مع المنظر الكئيب لـ«مقبرة السفن» الذي لمحه والد سوسكي سابقًا، بالإضافة إلى أن إطعام الطفل وجعله يشعر بالراحه، يشيران إلى تحول محتمل نحو «الحياة والأمل». ومع ذلك، وفي نفس الوقت، فإن المشهد الذي يصور ما حدث ما بعد التسونامي بأكمله يمنح شعورًا غريبًا. أو، كما يقول سوغيتا بصراحة، «لا يمكن للمرء أن يرى هذا العالم الغارق على أنه عالم الموت».[8] كيف استطاع أهل المدينة النجاة من هذه الكارثة المروعة، خاصة عندما يبذل ميازاكي جهده لإظهار الأدلة المرئية للعالم الغارق من حولهم؟ علاوة على ذلك، بينما تظهر القوارب في مهرجانات الشنتو، فإنها تعمل أيضًا في البوذية، كدليل يرشد الآخرين عبر المياه الخارقة للطبيعة إلى «العالم الآخر» ما بعد الموت.

بينما يواصل الطفلان طريقهما فوق البلدة المغمورة بالمياه، يبدأ قاربهما في فقدان طاقته. على الرغم من أن بونيو تحاول إعادة تشغيله، فهي أيضًا «تفقد قوتها»، وتغط في النوم بينما يبدأ القارب بالتوقف عن الحركة تحتها. أخيرًا، في مشهد يشبه نسخة خيالية للطفل في فيلم الملكة الإفريقية (هو فيلم مغامرات تم إنتاجه في الولايات المتحدة وإنجلترا وصدر في سنة

8- انظر Sugita, Miyazaki Hayaoron, 148

1951-م)، يضطر سوسكي للخروج من القارب ودفعه حتى يعود إلى حجم اللعبة الطبيعي، لحسن الحظ، يحدث ذلك عندما يصلون تمّاما إلى اليابسة.

إن توقف القارب عن الحركة ونعاس بونيو المفاجئ أمران محبطان في حد ذاتهما، مما يشير إلى أنه لا يمكن الاعتماد على السحر أو القوارب في النهاية، وتذكير المشاهد بأنهما، بعد كل شيء، طفلان ضاعا في عالم غريب. يضخم ميازاكي هذا الشعور بعدم الأمان بشكل أكبر في مشهد مؤثر لاحق حيث يجد سوسكي سيارة ليزا المتروكة: يندفع سوسكي لفتح باب السيارة، وينظر بداخلها كما لو كان يتوقع أن والدته ستبقى هناك بطريقة أو بأخرى، ثم يركض بشكل مسعور ذهابًا وإيابًا وسط البكاء وهو يناديها بشكل يفطر القلب. يبدو أن الفيلم يعترف للمرة الأولى بإمكانية الموت، ويكون موتًا من أكثر أنواع الصدمات، وهو وفاة والدي الطفل الصغير.

وتكون بونيو التي يغالبها النعاس هي من تقدم القليل من مشاعر الأبوة هذه المرة، وتأخذ سوسكي بيدها وتقول: «دعنا نبحث عن ليزا». لكن طريقهما يكون مسدودًا بواسطة نفق مظلم قديم. وعلى الرغم من أن سوسكي يشعر أنه رأى النفق من قبل، فإن بونيو لا تحب ذلك وتضطر إلى أن تجرجر نفسها بصعوبة وهي تسير داخله. وبحلول الوقت الذي يخرج فيه الطفلان من النفق، تتحول بونيو مرة أخرى، أولاً إلى شكل يشبه الطيور، ثم إلى شكل يشبه السمكة.

إن السير عبر النفق يسترجع مشهد مرور تشيهيرو ووالديها من خلال النفق بين عالم البشر والعالم الخارق للطبيعة في فيلم المخطوفة. ومع ذلك، في حالة سوسكي، لا يبدو أن النفق يفرق بين الإنسان والسحر. وبدلاً من ذلك، من أجل البناء على تفسير سوغيتا، فإنه يعمل كقناة لأرض الموتى. يتم تعزيز هذا التفسير عندما نجد على الجانب الآخر من النفق ليس ليزا فقط ولكن نزيلات دار رعاية المسنين أيضًا، وكلهن مقيمات بشكل مريح داخل مبَنى أبيض دائري يبدو أنه تحت البحر. على الرغم من أن كراسيهن المتحركة الفارغة الموجودة على جانب الماء تثير الإحساس بالغياب الحزين، فإنّ النساء المسنات قد أُعدن بأعجوبة إلى أيام الشباب والصحة الجيدة، لدرجة أنه يمكنهنّ أن يتسابقن بعضهن مع بعض عبر منزلهن المائي الجديد.

مرة أخرى ولتدعيم فكرة أن هذا عالم ما بعد الموت، تسأل إحدى النساء، «هل هذا هو العالم الآخر؟»، بينما يدعي شخص آخر، «اعتقدت أنه قصر تنين البحر!» هذه الإشارة إلى أسطورة أوراشيما تارو، وهي النسخة الأكثر قتامة في اليابان من «ريب فان وينكل Rip Van Winkle» (وهي قصة قصيرة للكاتب الأمريكي واشنطن إيرفينج نشرت في عام 1819–م)، التي تروي قصة سلحفاة تشعر بالامتنان للصياد أوراشيما أو تنقله، إلى قصر تنين البحر، حيث يعيش بسعادة حتى يقرر العودة إلى دياره. وحين يعود أوراشيما إلى قريته، يكتشف أنه قد مرت ثلاثمائة سنة، ويموت بعد ذلك بوقت قصير.

نشهد في بنية فيلم بونيو الزمنية السحرية، مجيء ملايين السنين وذهابها. عاد البحر الذي يعود إلى العصر الديفوني ليغطي الأرض، وتتطور بونيو وتتراجع عن ذلك التطور مرتين. يبدو هذا الوضع الكارثي غير قابل للحل تقريبًا.

كما كان الحال مع عثوره على حلّ لحطام سفينة كوجانيمارو في البداية، يعود ميازاكي مرة أخرى إلى الطبيعة الخارقة ومن جديد إلى والدة بونيو إلهة البحر غرانماماري، وهذه المرة بمساعدة ليزا. في الخاتمة الاحتفالية للفيلم، تقرر الوالدتان، يدعمهما فوجيموتو نوعًا ما الذي كان يشعر بالقلق نوعًا ما، أنه إذا وافق سوسكي على قبول بونيو في كل حالاتها، حين تكون سمكة وحين تكون نصف سمكة ونصف إنسان، حينها «سيتم استعادة توازن الطبيعة». وفقًا لذلك، تسأل غرانماماري سوسكي عما إذا كان بإمكانه أن يحب بونيو بهذه الطريقة ويؤكد لها أنه يستطيع ذلك. ثم تسأل غرانماماري بونيو عما إذا كانت مستعدة للتخلي عن سحرها لتكون فتاة بشرية، فتوافق بحماس. وبهذا تعلن إلهة البحر «استعادة توازن الطبيعة». يقترب الفيلم من رؤية شائعة للارتقاء حيث ترتفع بونيو وهي بشكل السمكة وتعود في شكل بشري لتطبع قبلة على خد سوسكي.

يقدم فيلم بونيو الكثير من المتعة. وصف روجر إيبرت، الذي لم يعجبه فيلم ميازاكي قلعة هاول المتحركة، فيلم بونيو بأنه «عمل شاعري مذهل

بصريًا»[9] إن حيوية وذكاء الرسوم المتحركة المرسومة يدويًا (التي رسمها ميازاكي بنفسه في الغالب) وسحر وديناميكية شخصياته جذبت المشاهدين في جميع أنحاء العالم. أصبحت أغنية النهاية المتفائلة هي الأكثر مبيعًا، تلك الأغنية التي كانت توجز على ما يبدو ديناميكية بطليه.

يتضمن فيلم بونيو، على الرغم من كونه خياليًا، صدى قويًا لما يجري في الواقع الحقيقي يمنح الفيلم وزنًا أخلاقيًا. يسلط الضوء على شخصيات المسنات الواقعية في دار رعاية المسنين ويواصل بذلك استكشاف فيلم قلعة هاول المتحركة لتعقيدات الشيخوخة. إن مشهد عودة النساء العجائز ليصبحن شابات في اللحظات الأخيرة من الفيلم كان مؤثرًا، وهو مشهد خيالي ممتلئ بالأمنيات جذب بالتأكيد المسنين الذين يوجدون بأعداد هائلة في اليابان.

يواصل الفيلم أيضًا النقد الذي بدأه فيلم المخطوفة للآباء الذين يعيشون في مرحلة منتصف العمر. على الرغم من أن ليزا وكويتشي بعيدتان عن والدي تشيهيرو الماديين اللذين أصبحا يشبهان الخنازير، إلا أنهما بعيدان أيضًا عن الأم والأب الحساسين والداعمين في فيلمي جاري توتورو أو كيكي لخدمة التوصيل. جسد الفيلم سلوك ليزا، بما في ذلك المشاهد التي تظهر فيها وهي تقود السيارة بتهور وهي في حالة سكر عند سماعها أن زوجها لن يكون في المنزل لتناول العشاء، بطريقة لا يجرؤ عليها إلا عدد قليل من الأفلام العائلية. وفي حين أنها تحب سوسكي بوضوح وتتقبل بشكل ملحوظ حضور بونيو غير المتوقع في حياتهم، فإنها تبدو أيضًا غير ناضجة. وكما أشرت سابقًا، فإن كون كويتشي حلو المعشر ولكنه غائب في أغلب الأحيان، قد يكون إشارة إلى صفات الرجال اليابانيين المعاصرين والآباء منهم على وجه الخصوص.

كانت تنبؤات الفيلم الغريبة بكارثة فوكوشيما تشير إلى مدى مأساوية الواقع. إن المشاهد التي يتضمنها فيلم بونيو للموجات والرياح هي نسخ ممتعة جماليًا للسيول الجارفة الدوامية القاتمة التي تجاوزت ما أحدثته

9- انظر Ebert, Ponyo review

كارثة فوكوشيما. حتى غزو بونيو لعرين والدها الساحر - وفتحها الإكسير وانطلاقها من البحر في نوبة انفجارات ملونة - يبدو أنه ينبئ بشكل غير متوقع بالانفجارات الشديدة لمحطة الطاقة النووية.

في مفارقة مأساوية، تبين أن ما كان خيالًا هو تنبؤ لما سيحدث في الواقع. لكن تصوير ميازاكي لطفلين يتعاملان مع الكارثة ببراعة سيتبين أنه أداة مفيدة لمساعدة سكان العالم الحقيقي على معالجة مخاوفهم ورعبهم، وهي نموذج مثالي للعمل على اجتياز الصدمة. تمنحنا رؤية فيلم بونيو لاستعادة نظام طبيعي كان موجودًا سابقًا يقودنا فيه الأطفال إلى عالم أكثر نقاءً ولطفًا، الأمل بمستقبل أفضل. إن وعد سوسكي بأن يحب بونيو «وهي في شكل سمكة، ونصف سمكة، ثم إنسان» يشير أيضًا إلى قبول الاختلاف، وهي رسالة قوية في مجتمع تحظى فيه فكرة التزام الجميع بمسار واحد بالتقدير.[10] كما أنها تذكرنا بفيلم الأميرة مونونوكي، حيث يتم قبول الكائنات بجميع أشكالها كجزء من النظام الأكبر لعالم قائم على المذهب الإحيائي.

ومع ذلك، فإن التأثير الكلي للفيلم معقد. حتى لو اختلفنا مع سوغيتا (وأنا لست كذلك) على أن الجزء الأخير من الفيلم يحدث في العالم الآخر بعد الموت، فإن نهايته المتفائلة بالتعويل على القوة الإلهية التي تؤدي إلى حل كوني تأتي كمفاجأة. تبدو هذه النهاية السعيدة، رغم أنها تردد صدى نهاية فيلم قلعة هاول المتحركة، خارج السياق مقارنة بالنهايات الغامضة والمثيرة للتفكير في العديد من أعمال ميازاكي. على الرغم من مراجعه الواقعية، يبدو الفيلم في النهاية غارقًا في الخيال أكثر من أي من أفلام ميازاكي السابقة. حتى في الوقت الذي تظهر فيه بشكل مفاجئ نهاية للخيال في موافقة بونيو على التخلي عن سحرها والاستقرار في وجود إنساني بالكامل. تتناقض هذه النهاية بشدة مع فيلمي كيكي لخدمة التوصيل أو قلعة هاول المتحركة، حيث تظل الشخصيات السحرية في حيازة كاملة لقواها في نهاية الفيلم.

10- كما يتناقض قبول سوسكي لبونيو مع قصة فيلم حورية البحر الصغيرة. في كل من النسخة الأصلية والفيلم الذي أنتجته استوديوهات ديزني لا معنى لتقدير العالم غير البشري. من الواضح أن تحول حورية البحر إلى إنسان يعتبر خطوة إلى الأمام.

ربما يكون ميازاكي هو الذي يتخلى عن السحر، مما يعني أن على البشر أن يتعاملوا مع العالم بكل واقعه المؤلم مع عدم استخدام المزيد من السحر. يتوافق هذا النهج مع اتجاه جديد في عالم ميازاكي، وحقيقة أن عمله التالي والأخير (حتى الآن) سيكون عملًا تاريخيًا هو فيلم في مهب الريح، الذي لا يكون للخيال فيه سوى أثر ضئيل. تتناقض الواقعية في فيلم في مهب الريح بقوة مع فيلم بونيو، وهو الفيلم الذي كان حتى في ذروته غارقًا في عالم آخر، من القوى الخارقة لفوجيموتو، وغرانماماري، وبونيو إلى القوى الطبيعية المخيفة للرياح والأمواج.

يمكن رؤية إبراز فيلم بونيو المكثف للسحر والشعوذة كنوع من التشبه بنهايات المسرحيات وأعمال الأوبرا. ومثلما ينعى بروسبيرو في مسرحية العاصفة «الأبهة الفارغة» لـ«الأبراج المغطاة بالسحاب» و«القصر الرائع»، وهو يعلن أن «أفراحنا انتهت الآن»، يحتفل ميازاكي بالروعة التي خلقها ويدمرها في نفس الوقت. يقدم ميازاكي في الجزء الأخير من فيلم بونيو رؤية لعالم جميل هادئ حيث أصبح الممثلون البشريون مجرد أرواح، وبيادق تتلاعب بها أمواج القدر المتسارعة.

قد لا يكون من المستغرب ألا يتجاوز ميازاكي في هذا العمل الأخير حدود المكان فقط بل وحدود الزمن أيضًا، فيعود إلى الطفولة المبكرة والبحار التي ظهرت فيها الحياة لأول مرة. يشبه الفيلم في رؤية الرجوع بالزمن هذه رواية العالم الغريق، للكاتب الإنجليزي جيمس غراهام بالارد James Graham Ballard، وهي رواية خيال علمي نشرت عام 1962 واستندت أيضًا إلى قصة الطوفان الذي أغرق العالم، وفي هذه الحالة أعادت الرواية العالم إلى العصر الترياسي (وهو أول العصور الثلاثة وأقصرها من حقبة الحياة الوسطى ودهر البشائر، امتد من 251.902 ± 0.024 إلى 201.3 ± 0.2 مليون سنة مضت، لمدة 50.602 مليون سنة تقريبًا يسبقه البرمي، ويليه الجوراسي-م)، حيث سَيطرت الأسماك الوحشية والزواحف على الأرض. يغامر آخر ما تبقى من البشر بين الحين والآخر وقد خسروا كل شيء في ذهول يشبه الحلم لينطلقوا على متن عدة قوارب للقيام باستكشاف لما تبقى من حضارتهم المغمورة بالمياه. لدى الكاتب بالارد ملاحظته الشخصية المميزة الخاصة بوعيه

الذاتي، «ربما تذكرني هذه البحيرات الشاطئية ببساطة بالكيس المائي الذي كان يحيط بي وأنا جنين داخل الرحم».[11]

يذكر سوجيتا أن الهيكل الأبيض الغشائي الذي يحمي الشخصيات تحت الماء في نهاية فيلم بونيو يشبه المشيمة.[12] في الواقع، يشير النصف الثاني من الفيلم الذي يشبه الحلم بأكمله إلى العودة إلى الرحم، أو على الأقل إلى اللاوعي. لطالما أكد عمل ميازاكي على الطفولة، لكن «طفولة بونيو، المرتبطة ليس بالبشر فقط ولكن بالأرض نفسها أيضًا، تشير إلى أن المخرج يغوص في أعماقه ليقدم لنا أخيرًا عالمًا «غنيًا وغريبًا» وساميًا وقويًا حتًا. وغامضًا في نهاية المطاف. يمتاز الفيلم بعرضه لماض ثري وبالغ الحدة ولكنه ينتهي برؤية متواضعة بشكل مدهش للمستقبل، الذي يقودنا إليه فعلياً طفل صغير.

11- انظر Ballard, The Drowned World, 28

12- انظر Sugita, Miyazaki Hayaoron, 253

الفصل الخامس عشر

«رياح عاتية»
فيلم مهب الريح

الماضي بلد أجنبي. إنهم يفعلون الأشياء بشكل مختلف هناك.

• إل. بي. هارتلي

في 20 تموز 2013، أعلن ميازاكي عن طرح فيلمه الأخير، في مهب الريح. واعترف في مقابلة مطولة أجراها معه يوشي شيبويا أنه كان تجربة «فظيعة. كنت أقضي معظم النهار في الرسم ومعظم الليل في التفكير، ويجب الآن أن أتخلص من كل ذلك». يبدو مثل هذا الافتقار إلى الثقة أمرًا غير عادي بالنسبة لمخرج حقق العديد من النجاحات، لكن ميازاكي كان يشعر بانه أصبح كبيرًا في العمر. وكان يشتكي من ضعف البصر وآلام أسفل الظهر. لقد بات يشعر بالغربة عن الشباب العاملين في الاستوديو، الذين بدوا «كسالى»، «يفتقرون إلى المثل العليا»، وغير قادرين على الرسم دون النظر إلى الشاشة بدلاً من استلهام أعمالهم من الحياة الواقعية.[1]

من الممكن أيضًا أن يكون موضوع الفيلم قد أثر فيه. لأول مرة في حياته المهنية، صنع ميازاكي فيلمًا لم يكن خياليًا من الناحية التقنية. وذكر أنه بعد زلزال عام 2011 والأزمة المالية لعام 2008، لم يعد بوسعه أن يصنع أعمالًا خيالية... ستكون كذبة».[2]

1- انظر Miyazaki, Zoku Kaze no kaeru basho, 171, 179

2- المصدر السابق ص 182

وبدلاً من ذلك، تحول إلى الماضي، أو بالتحديد إلى أكثر الأوقات إثارة للجدل في تاريخ اليابان، وهي الفترة التي سبقت دخول البلاد في الحرب العالمية الثانية، وتصنيع أكبر طائرة حربية يابانية، المعروفة باسم ميتسوبيشي زيرو. لكن فيلم مهب الريح لم يكن فيلمًا حربيًا تقليديًا - لا توجد فيه مشاهد للقتال، وبطل الفيلم مهندس معتدل السلوك لكنه ذكي، ودافعه لصنع الطائرة لم يكن خدمة بلده ولكن ببساطة، كما يقول، «لصنع شيء جميل»، لتصميم أكثر الطائرات تقدمًا والأعلى أداءً في ذلك الوقت، وبذلك يحقق لنفسه رغبتها في العمل في المجال الذي كان شغوفًا به طول حياته وهو علم الطيران وتصميم الطائرات.

في الواقع، فإن فيلم في مهب الريح هو فيلم جميل، وجوهر فكرته تنقل عالم ميازاكي نحو تطلعات المخرج الرومانسية، والهموم الأيديولوجية، والقيم الأساسية أكثر من تقديمه رؤية تاريخية. على الرغم من عدم وجود مشاهد خيالية صريحة في الفيلم، إنه يحوي على مشاهد أحلام وصور مثيرة أخرى تشير إلى وجوب إيجاد بديل لمظاهر مثل اتجاه عسكرة البلاد المتصاعد، والتطرف في الفقر والثروة، والتوترات المتزايدة في العلاقات الدولية التي تميزت بها اليابان في أعوام الثلاثينيات. يمتعنا فيلم في مهب الريح بالصور الفاتنة لأحد مناظر أوروبا القريبة إلى قلب ميازاكي - الريف الإيطالي الذي كانت تتمايل في أجوائه صعودًا وهبوطًا طائرة مصنوعة يدويًا، ليظهر لنا منظر يجذب الانتباه لمصنع طائرات ألماني عملاق وقد غمره ضوء شمس الشتاء الساطعة من خلال نوافذه العالية - ولكن الأكثر روعة هو المشهد الذي تم تصميمه بعناية ليصور لنا اليابان قبل الحرب. أخ وأخت يستقلان قارباً عبر أحد الأنهر عند غروب الشمس وفتاة جميلة ترتدي الكيمونو تقف وتحدق في حديقة يابانية كلاسيكية. طفل صغير يحِلم بالتحليق فوق الأسطح المكسوة بالبلاط والشوارع التي تصطف على جانبيها أشجار الصفصاف في مدينة يابانية تقليدية. وفي مشهد مؤثر بشكل هائل، يجتمع الغربيون والضيوف اليابانيون في منتجع فخم في جبال الألب اليابانية حول آلة بيانو ليؤدوا الأغنية الألمانية «Das Gibt's nur Einmal» (يحدث ذلك مرة واحدة) التي تمزج مابين الحزن والفرح.

ربما يكون أجمل ابتكار في الفيلم، على الأقل في نظر ميازاكي وبطل فيلمه، المهندس الشاب جيروا هوريكوشي، هو الطائرة ميتسوبيشي زيرو. التي تتميز بأنها خفيفة الوزن، وقوية، وقابلة للمناورة بشكل لا يصدق، كانت ميتسوبيشي زيرو بمنزلة شاهد على تقدم الهندسة في اليابان: وكانت فعاليتها وقوتها مصدر فخر وطني. بذل الفيلم جهده للتأكيد على أن صناعة الطائرات اليابانية كانت تمتلك خبرة ممتازة لم يعترف بها الخبراء الغربيون الذين كانوا غير قادرين على تصديق أن أفراد جنس بشري كان لا يزال الكثيرون منهم ينظرون إليه على أنه أدنى منهم يمكنهم أن يصنعوا مثل هذه التكنولوجيا الرائعة.

كان أحد الأسباب التي دفعت ميازاكي إلى جعل جيرو هوريكوشي (مهندس سلاح جوي. ولد في عام 1903 في مدينة غونما. وتوفي في طوكيو، عن عمر يناهز 79 عاماً-م) بطل فيلمه أنه قرأ سيرته الذاتية عندما كان مراهقًا وكان مفتونًا برواية هوريكوشي عن صنع الطائرة ميتسوبيشي زيرو. لكن فيلم مهب الريح لا يظهر أبدًا طائرة ميتسوبيشي زيرو كطائرة حربية، فأحداثه تنتهي في عام 1937، قبل أن يتم استخدام الطائرات لأول مرة في غزو الصين. بدلاً من ذلك، فإن ميازاكي يكتفي بجعل قصة الفيلم تركز على الجهود الرائعة بل والشاقة، والخارقة تقريبًا التي بذلت في تطويرها، وجعل الفيلم ترنيمة امتنان للإنجاز الكبير المتمثل بصنع الطائرة والأعمال الهندسية الدقيقة والمثابرة الدؤوبة والأمل والأحلام التي كانت تقف وراء تحقيقه.

وعلى هذا النحو، فإنه من الواضح أيضًا أنه ترنيمة امتنان للجهود التي بذلت في صنع الفيلم نفسه، الذي يمثل خلاصة لما كانت تعنيه عملية صنع الرسوم المتحركة لميازاكي على مدار أكثر من خمسين عامًا قضاها في هذا الحقل، حيث كان جيرو هوريكوشي وقصته بمنزلة بديل عن المخرج. يشير المخرج إلى أن جيرو هوريكوشي كان «بطريقة ما شخصية مأساوية» أعطى كل ما لديه، و«كان دافعه صنع شيء جميل» وهي رغبة تتوافق مع هدف ميازاكي في الحياة. وعندما يصر الناقد شيبويا على أن جيرو هوريكوشي هو ميازاكي، يعترض المخرج قائلاً، «لقد صنعت شخصية جيرو هوريكوشي التي أردتها»، فمن الواضح أن الجهد الموضح في الفيلم هو تجسيد لكدح

ميازاكي طوال حياته.[3] وبالتالي فإن فيلم مهب الريح يصبح تكفيرًا عن التزام ميازاكي الخارق بالعمل، ونوعًا من اعتذار يختلط فيه الحزن بالفرح (أو ربما توضيح) لعائلته وزملائه بسبب التضحيات التي قدمها طوال مشواره الفني. أثناء «العرض الأول للفيلم، بكى ميازاكي علانية لأول مرة في تاريخ حياته المهنية».

ومع ذلك فإن احتفاء فيلم مهب الريح بالطائرة ميتسوبيشي زيرو كان في نظر بعض المشاهدين، سواء في الداخل أو الخارج، أمرًا قبيحًا سياسياً. بالنسبة لهم، يثير الفيلم تداعيات مؤلمة بالإشارة إلى أن الفيلم يقوم بالتهرب والتعتيم على دور الطائرة ومسؤوليتها في الحرب اليابانية. والأمر الأكثر قسوة، كما يشير بعض النقاد أن الفيلم ومخرجه ينكران صراحة واحدة من أحلك الفترات في تاريخ اليابان في القرن العشرين، وهي فترة طويلة من الحرب التي لم تنته إلى تدمير اليابان فقط ولكنها أدت أيضًا إلى تدمير البلدان التي كانت تخضع لسيطرة حكم الطغمة العسكرية اليابانية مثل – كوريا والصين وبلدان جنوب شرق آسيا. في رأيهم، أن فيلم مهب الريح مذنب بتبييض صفحة الحرب والمسؤولية عنها، واختيار تجاهل العدوان الإمبريالي الياباني ومئات الآلاف من الوفيات التي تسببت فيها وبدلاً من ذلك يقوم بتسليط الضوء على التفوق التكنولوجي للطائرة. في الواقع، فإن حادثة الموت الحقيقي الوحيدة في الفيلم كانت حادثة موت رومانسي، عندما تتوفى زوجة جيرو هوريكوشي الشابة الجميلة بسبب إصابتها بمرض السل.

اعترف ميازاكي أن طاقم العمل وأفراد عائلته كانت لديهم شكوك حول ما إذا كان يجب عليه القيام بذلك، وربما فعل ذلك هو أيضًا. في مقابلة له مع شيبويا، يذكر ميازاكي كيف كان يضيف لقطات ثم يحذفها بعد ذلك بسبب شعوره بـ«الخوف». لكن ميازاكي لم يكن جبانًا. من الواضح أنه كان يريد أنْ يكون الفيلم استفزازيًا، يثير المناقشات حول المواضيع الشائكة والمثيرة للجدل التي كان مواطنوه لا يرغبون بالتطرق إليها لعقود من الزمن. وكما قال لشيبويا مهاجمًا عبارات قاسية «غباء» مواطنيه، «إن اليابانيين في كل مرة

3- المصدر السابق ص219،163

يجلسون معاً لمناقشة خطواتهم التالية ينتهي بهم الأمر إلى اختيار الحرب... ومن ثم نفعل نفس الشيء تمامًا مرة أخرى»، من المفترض أنه إشارة إلى محاولة الحكومة اليابانية تغيير الدستور للسماح بشن الحرب العدوانية.(4)

نجح الفيلم في إثارة الجمهور بشكل ممتاز، مما أدى إلى هبوب عاصفة من النقد أثبتت، بغض النظر عن أي شيء آخر، أن هذا المخرج البالغ من العمر 72 عامًا لا يزال بإمكانه جذب الانتباه في جميع أنحاء البلاد. بالنسبة لبعض النقاد، فإن جمال الفيلم يمثل مشكلة في حد ذاته. بالنسبة للمخرج كينتا فوكاساكو، فانه استنادًا إلى رغبة جيرو هوريكوشي في «صنع شيء جميل»، فإن المخرج يستخدم مصطلح «جميل» كبطاقة عبور لتمرير الفيلم: وبنفس الطريقة التي يتجنب فيها جيرو هوريكوشي مسؤوليته عن تصنيع قطعة سلاح تكنولوجية مصممة بشكل جميل مسؤولة عن إحداث دمار هائل، كذلك ينفي ميازاكي مسؤوليته عن صنع فيلم يمكن اعتباره تمجيدًا للحرب. كان الغضب شديدًا على وجه التحديد لأن الجمهور الياباني على مر السنين اعتمد على ميازاكي كمدافع عن القضايا الليبرالية. وكما يقول فوكاساكو، «نحن نعيش في أوقات صعبة. لذا أردنا أن نشاهد فيلمًا لميازاكي يواصل فيه مهاجمة خطايا المجتمع المعاصر بكل طاقته وبصوت عال».(5)

كان رد فعل الناقد مينوهيكو أونوزاوا أكثر تطرفًا، إذ ساوى صراحة بين فخر ميازاكي بجمال الطائرة مع الدوافع الفاشية. وفي مقالة انفعالية له، شرح كيف يستخدم ميازاكي أيديولوجيا الجمال على أنها «مفهوم مجرد ليست له أية علاقة بالتاريخ أو المجتمع»، مما يسمح للمخرج بتجاهل أي شعور بالمسؤولية الأخلاقية عن العنف والموت اللذين تحدثهما تلك الطائرة. من وجهة نظر أونوزاوا، فإن هذا شكل من أشكال التماثل مع الفاشية يقوّض ما يسميه «جوهر الفن، وهو أن يلعب دور النظر إلى الواقع بطريقة نقدية».(6)

يبدو أن أونوزاوا يشير إلى أن فيلم مهب الريح يمثل تخلي ميازاكي

4- المصدر السابق ص208،174

5- انظر Fukasaku, «Kaze wa mada fuite iru ka,» 10

6- انظر Onozawa, «'Kaiken' to 'senso¯,'» 13.

عن مبدأ النظر إلى العالم «بعيون صافية»، الذي تبناه آشي تاكا في فيلم الأميرة مونونوكي. وهذه تهمة خطيرة. كما كنت آمل أن أثبت، فإن إحدى اللبنات الأساسية لعالم ميازاكي هي الطريقة التي قدم بها المخرج باستمرار لجمهوره وجهة نظر دقيقة ومتعددة الجوانب للواقع، وصنع كل تلك الأفلام المميزة باستخدامه للفنتازيا وروايات الخيال العلمي، جنبًا إلى جنب مع الرسوم المتحركة الرائعة، لنقل هذه الحقيقة. هل من المعقول أن نقول إن ميازاكي في فيلم مهب الريح انحرف عن التاريخ لصنع قطعة فنية من الدعاية الفاشية التي يصبح فيها خلق الجمال عذراً لأبشع الجرائم الإنسانية؟

الجواب باختصار هو كلا. سيكون من الغريب وصف «مهب الريح» بأنه تبرير للفاشية، بالنظر إلى الانتقادات الاجتماعية والسياسية التي يحملها الفيلم نفسه، وخاصة بعض النقاشات التي خاضها هوندو صديق وزميل جيرو هوريكوشي، والتي من الواضح أن وجهة نظره الموضوعية للعلاقة بين العمل والسياسة تعبر عن اختلافه مع الحلم القصير النظر لجيرو. من الصحيح بالتأكيد أن الفيلم فريد من نوعه بالنسبة لباقي أعمال ميازاكي، ليس بسبب افتقاره إلى المشاهد الخيالية المبهرة فقط، ولكن لأنه أيضًا أقل براعة ويميل إلى الكثير من الوعظ. ومع ذلك، فإنه يحتوي على العديد من الأفكار المثيرة للتساؤل، ورسالته أكثر تعقيدًا وإثارة للاهتمام مما يحاول أونوزاوا أن ينسبه إليه.

يمكننا حتى القول إن فيلم مهب الريح هو نسخة فريدة من نوعها من أفلام ميازاكي الخيالية. ورغم بعض الاستثناءات القاتمة، فإن الفيلم يقدم رؤية خيالية للطريقة التي كان ينبغي أن يكون عليها التاريخ، عالم تكون فيه أسلحة الحرب جميلة فقط وليست مميتة وحيث تحدث المعاناة ولكن يمكن تخفيف حجمها بواسطة الأشياء الممتعة، بدءاً من العمل وانتهاءً بالحب، والتي تعطي معنى لوجود الإنسان. وفي حين أن الفيلم يشير ضمنيًا إلى تورط عائلته في الحرب لإظهار التنازلات التي كان على الناس العاديين القيام بها، فإنه لم يكن دفاعًا عن العسكرة. وهو يصطف إلى جانب فيلمه الخيالي بوركو روسو، الذي كانت أحداثه تدور أيضًا في فترة ما بين الحربين، في انتقاد نزعة البشرية للسير نحو الكارثة مع تقديم أنماط أكثر إيجابية للوجود في العالم.

كان لقرار ميازاكي بوضع فيلمه بالكامل في إطار تاريخي حقيقي آثار عديدة. على المستوى الشخصي، أتاح له التطرق إلى القضايا المهمة في تاريخ عائلته. يقوم الفيلم بعمل مميز، على سبيل المثال، في إعادة النظر بزلزال طوكيو المدمر عام 1923، وهو الحدث الذي كان له تأثير كبير في حياة جده. وبشكل أكثر وضوحًا، تشير حقيقة أن والده وعمه كانا يديران مصنعًا لصناعة أحزمة ناقلة تستخدم في طائرات ميتسوبيشي زيرو إلى أن الفيلم يتطرق إلى مسؤولية عائلته في المجهود الحربي. لكن ميازاكي مع ذلك يرفض إدانتهم. وكما يشير سوزوكي في مقابلة له قبل عرض الفيلم، فإن قلة من الناس، وخاصة من لديهم عائلات عليهم إعالتها، كانت لديهم الشجاعة السياسية للوقوف ضد العسكرة المتزايدة للدولة اليابانية.(7)

سمح الإطار التاريخي للفيلم لميازاكي باستخدام براعته الفنية لإعادة خلق اليابان «الضائعة» قبل الحرب. تستذكر مشاهد الفيلم المصورة بحب عمارة ما قبل الحرب والمناظر الطبيعية، مثل المنزل التقليدي وحديقته المذهلة العائد لكورو كاوا رئيس جيرو هوريكوشي، والقصر شبه الأوروبي الذي تسكنه خطيبة جيرو ووالدها، والمكان المعروف الفخم ذو المناظر الطبيعية الرائعة في مدينة كارويزاوا، والمقصود هنا المنتجع الجبلي الشهير في جبال الألب اليابانية. وخلافًا لما يؤكده أونوزاوا، فإن الفيلم لا يهمل تمامًا قضايا مثل الفقر والجوع. يحاول جيرو في أحد المشاهد إعطاء كعكة لبعض الأطفال الجائعين، الذين يرفضونها، وفي مشهد آخر يواجه عمالاً يائسين يبحثون عن عمل. كانت مشاهد إعادة تصوير المراحل الأولية لزلزال كانتو الكبير في الفيلم مؤثرة ومخيفة، على الرغم من أن المخرج كما يشير أونوزاوا، لم يتطرق إلى الأحداث المؤسفة التي حدثت في أعقاب وقوع الزلزال، حيث قام الغوغاء من سكان المناطق الحضرية بالبحث عن كبش فداء يصبون جام غضبهم عليه وقتلوا العديد من الكوريين المقيمين في طوكيو(8)

7- انظر Suzuki, Kaze ni fukarete, 227

8- انظر Onozawa, «'Kaiken' to 'senso¯,'» 15

ومع ذلك، لا بد من الإقرار بأن الفيلم يلوّن حتى أكثر تفاصيله قتامة بشعاع حنين إلى الماضي الذهبي بلا شك، مما يسمح للماضي بألا يبدو ببساطة مجرد «بلد أجنبي» بل بلد يمتلك جاذبية حنين عميقة ومثيرة. وبينما يعيد ميازاكي بدقة صنع التفاصيل الحقيقية لتلك اللحظات التاريخية، فإن الأماكن التي تجري فيها الأحداث كانت رائعة للغاية، والإضاءة كانت غنية جدًا، والموسيقى (وهي كالمعتاد، لموسيقاره المفضل جو هيسايشي) كانت مثيرة للغاية لدرجة أن اللقطات التي تشير إلى فترة ما قبل الحرب كانت جذابة للغاية. بمعنى ما، استخدم ميازاكي التاريخ لخلق بلده الخيالي الذي يحلم به.

إن جودة الخيال في الفيلم تخفي العنصر المميز الآخر فيه، الذي يعتبر، بشكل غير معتاد بالنسبة لميازاكي، قصة حب للبالغين. في الواقع، يحتوي الفيلم على قصتي حب: قصة حب جيرو وناهوكو، وهي امرأة شابة يلتقي بها جيرو في ظروف غير عادية ويتواعدان ومن ثم يتزوجان في نهاية المطاف، وقصة الحب بين جيرو وطائرته. تُخصص غالبية أجزاء الفيلم لجيرو وزملائه المهندسين وهم يتخيلون، ويبتكرون، ويعيدون صياغة التكنولوجيا اللازمة لتطوير الطائرة.

تجمع قصة حب جيرو وناهوكو بين جودة حكاية خرافية وجدية تناقض، على سبيل المثال، رومانسية الكبار في فيلم بوركو روسو، التي تندرج في النهاية تحت مسمى الصخب اللعوب في الخاتمة الاحتفالية للفيلم. يلعب الحب بين الكبار دورًا أكثر مأساوية في فيلم مهب الريح.

منذ بداية الفيلم، تشير تلك القصة الرومانسية إلى الغموض والإثارة اللذين تتميز بهما قصص الميلودراما القديمة. يلتقي جيرو مع ناهوكو التي لا تزال شابة صغيرة جدًا في القطار الذاهب إلى طوكيو قبل لحظات من حدوث الزلزال الكبير الذي يوقف القطار ويقذف بالركاب المرعوبين بشدة. ينقذ جيرو بشجاعة كلاً من ناهوكو وخادمتها، أوكينو، بل يحمل الجريح أوكينو على ظهره ويستخدم قميصه الأبيض النظيف كوعاء لإعطاء النساء العطاشى بعض الماء. في مشهد سابق من الفيلم، يظهر جيرو في مواجهة مجموعة من المتنمرين دفاعًا عن زميل أضعف. على عكس بطل فيلم بوركو روسو المرهق والقلق، يظهر جيرو شخصاً متماسكًا ونقيًا ولطيفًا.

بينما انتقد توشيو أوكادا الناقد الفني الشهير شخصية جيرو ذات الإيقاع الواحد لكونها «غير إنسانية»، فإن لطفه وبساطته يتلاءمان تمامًا مع أبطال القصص الرومانسية أو الخيالية، وبقدر ما يمكن تحديده، تشبه طبيعته شخصية جيرو هوريكوشي التاريخية.[9] كما أن شخصية ناهوكو مناسبة أيضًا للبطلات الرومانسيات من الطراز القديم، وتختلف شخصيتها بشكل ملحوظ عن تلك الخاصة ببطلات ميازاكي النموذجية. فهي جميلة وساحرة وتتصف بنكران الذات، كما أنها تبدو سلبية إلى حد ما؛ محكوم عليها بالمعاناة لأنها كانت مصابة بمرض السل الذي يقتلها في نهاية المطاف. في الحقيقة، فإن ناهوكو شخصية خرجت مباشرة من قصص الرومانسية: فهي مستوحاة من بطلة رواية مهب الريح، التي كتبها مؤلف ميازاكي المفضل، تاتسو هوري. والرواية هذه تروي قصة حب فاشلة بين شاب وفتاة تعاني من مرض السل. ولكن من المحتمل أيضًا أن مرض السل الذي يصيب ناهوكو في الفيلم يستحضر ذكرى والدة ميازاكي، ويصبح تصويره لمرضها وسيلة أخرى من المخرج للتعامل مع خسارته الشخصية.

قام ميازاكي بشكل أساسي بتطعيم قصة الحب التي كتبها تاتسو هوري بقصة حياة جيرو هوريكوشي، ومما لا شك فيه أن غايته كانت توسيع حجم الجمهور الذي يشاهد الفيلم ولكن من المحتمل أيضًا أنه أراد أن يعمق الجاذبية العاطفية للفيلم. تقودنا قصة الحب إلى بعض اللحظات الأكثر سحراً في الفيلم. كما هو الحال في قصص الرومانسية الميلودرامية، يفترق الاثنان بعد لقائهما الأول في يوم الزلزال، ليلتقيا مرة أخرى بالصدفة بعد عدة سنوات في أحد أيام الصيف في فندق في منتجع كارويزاوا الجبلي الفاخر.

وكارويزاوا بلدة خلابة لا تزال تحظى بشعبية بين نخبة المجتمع الياباني والأجانب الغربيين، وهي أيضًا «الجبل السحري»، كما يعلن بمهابة كاستورب، وهو ضيف ألماني غامض ينزل في نفس الفندق. وجاءت تسمية كاستورب على اسم بطل رواية الجبل السحري، للكاتب توماس مان الصادرة عام 1924 التي تتحدث عن مجموعة من المغتربين يتعافون من

9- انظر Okada, Kaze tachinu o kataru, 33.

مرض السل في مصحة في جبال الألب السويسرية. يعترف ميازاكي بتأثير الكتاب فيه، على الرغم من الاختلافات الهائلة بين فيلمه ورواية توماس مان. ومع ذلك، فإن موضوعات المرض والحرب معالجة في كلا العملين. تشير صورة الجبل السحري في كل من الرواية والفيلم إلى عالم بعيد عن ظلمة الحرب القادمة (الحرب العالمية الأولى في رواية مان، والحرب العالمية الثانية في فيلم ميازاكي). أو كما يقول كاستورب بطل فيلم ميازاكي لجيرو وناهوكو ووالدها، «يبدو أن هذا الصيف سيكون رائعًا».

كان كاستورب يشير ضمنيًا إلى أن مثل هذا الصيف لن يأتي مرة أخرى أبدًا، وقد تأكد ذلك عندما قام كاستورب، بالعزف على آلة البيانو في الفندق، ودعوة مجموعة من الضيوف اليابانيين والغربيين، بمن فيهم جيرو ووالد ناهوكو، إلى أداء أغنية «يحدث مرة واحدة في العمر». تشير كلمات الأغنية إلى أن الحب والجمال والحياة نفسها ثمينة ولكنها تحدث دائمًا بشكل خاطف، وهو شعور يتماشى كثيرًا مع المبدأ الجمالي الياباني مونو نواواري (ويعني حرفيًا «رثاء الأشياء»)، وهو مصطلح ياباني يرمز إلى المعرفة الواعية بزوال الأشياء وفَنائها، ويعبر أيضًا عن كلٍ من الحزن الرقيق العابر (أو الأسى على رحيلها-م)

في الواقع، سرعان ما تغزو الكآبة حياة شخصيات الفيلم عندما يعلم جيرو أن ناهوكو مصابة بمرض السل. ومع ذلك، فإنه يتعهد بالزواج منها، ويتزوج الاثنان في مشهد يمكن اعتباره بطريقة ما نسخة يابانية من «الجبل السحري»، تجري مراسم الزواج في المنزل الياباني التقليدي الأنيق لرئيس جيرو، كوروكاوا وزوجته. على الرغم من المخاوف المتعلقة بمستقبل جيرو وناهوكو، فإن زوجة كوروكاوا تدعم بكل إخلاص قرارهما في الزواج وتساعد على ترتيب حفل زفاف لهما في اللحظة الأخيرة ويتم بسلاسة وحتى بروح من الدعابة بينما يحاول الأربعة ترتيب كل المتعلقات الخاصة بحفَل الزفاف.. تتوجه ناهوكو النحيفة باتزان إلى غرفة جيرو (ولا تبدو عليها آثارالمرض إلا قليلاً)، مرتدية كيمونو رائعًا وواضعة زهرة في شعرها. وتسير أمامها السيدة كوروكاوا وهي تحمل فانوسًا.

كان هذا المشهد الجذاب بمنزلة فترة استراحة من مشاهد جيرو وهو

يعمل في معمل تصنيع طائرات الميتسوبيشي أو اللمحات العرضية عن الكارثة المستقبلية التي كان ينبئ بها الفيلم أيضًا. مثل الجبل السحري في رواية توماس مان أو فندق كارويزاوا، فإن قصر كوروكاوا هو مكان يبدو أنه موجود خارج الزمن، وبعيد عن الحزن. لا تبدو ناهوكو في ردائها وشعرها الطويل، عروسة يابانية تقليدية بقدر ما هي بطلة حكاية خرافية. لكن هذا المشهد يقدم أيضًا تفسيرًا أكثر قتامة. إن مظهر السيدة كوروكاوا وهي تحمل الفانوس وظهور ناهوكو الرقيق لهما جانب يقترب من صورة الشبح إلى حد ما. في الواقع، فإن فكرة فتاة صغيرة تسير كأنها شبح وراء امرأة مسنة تحمل فانوسًا هي فكرة متكررة وشائعة في الفن والأدب الخيالي والتأملي الياباني والصيني وربما يحمل إشارة إلى فيلم الباندا والأفعى البيضاء، وهو فيلم قائم على حكاية خرافية أبطالها من الأشباح، وألهم ميازاكي ليصبح مخرجًا لأفلام الرسوم المتحركة.

يمتاز مشهد موت ناهوكو بإشارات لتحولها إلى طيف. يحتفل الاثنان بليلة زفافهما في المشهد المثير حقًا الذي ابتكره ميازاكي، لكن ناهوكو سرعان ما تصبح أضعف. وتأخذ أخت جيرو الصغرى الحازمة على عاتقها مهمة إخباره أن زوجته تضع المكياج سرًا لتبدو أكثر صحة. في أحد الأيام تختفي ناهوكو ببساطة، وتخرج بهدوء من حياة جيرو حتى لا تثقل كاهله أو تأخذه بعيدًا عن عمله المهم في تصميم طائرة الميتسوبيشي زيرو. ولا نراها تموت أبداً.

لقد فَسَّر توشيو أوكادا قرار ناهوكو كدليل على أنانية جيرو في الأساس. حيث يقول: «أحب جيرو ناهوكو لأنها جميلة، مثل الطائرة». «ولأنها كبرت وفقدت جمالها، فلم يستمر حبهما».[10] ويجادل بأن عدم ظهور مشهد موت ناهوكو، يدعم الجانب غير الواقعي للقصة. أنا أوافق على ذلك، خاصة أن زوجة هوريكوشي الحقيقية لم تمت شابة، وأنجب الزوجان طفلين. إن وجود ناهوكو الطيفي في الفيلم - أن تبقى صغيرة وبلا أطفال إلى الأبد، موشحًا بشكل رومانسي بصدمة أصابتها بمرض السل - يدعم جوانب

10- المصدر السابق ص36

الفيلم الخيالية وإشارته إلى العالم الآخر، ويذكرنا بفكرة المرأة المتلاشية التي رأيناها في فيلم قلعة كاليوسترو.

يبدو أن جيرو كان يحب ناهوكو بصدق، ولكن ليس هناك شك في أن الموضوع الرئيسي الذي كان يكرس له معظم وقته هو شغفه بتصميم الطائرات. وهذا بدا واضحًا، ليس في الفيلم نفسه فقط ولكن في القصة أيضًا التي شكلت بداية إلهام المخرج للتفكير في صنع الفيلم وهي سلسلة المانغا التي رسمها ميازاكي في وقت مبكر من القرن الحادي والعشرين والتي ظهرت في مجلة موديل غرافيك، وهي مجلة مختصة بهواة الطائرات البلاستيكية. ومثل الفيلم كان اسم السلسلة مهب الريح، وكانت تحتوي أيضًا على قصة حب استنادًا إلى رواية هوري وإن كانت في شكل محدود للغاية مقارنة بتلك التي في الفيلم. لكن تركيز المانغا الرئيسي ينصب على أنواع مختلفة من التكنولوجيا العسكرية.

في تناقض صارخ مع أعمال ميازاكي الفنية، فإن القصة والشخصيات في هذه المانغا، التي تم جمعها تحت عنوان ملاحظات حالمة، هي غير مهمة نسبيًا - كانت الصفحات الواحدة تلو الأخرى، تزخر بالرسوم التي تم عرضها بعناية وبدقة والتي تصور آلات الحرب التي شكلت محور القصة، واحتلت معظم صفحات المانغا. بشكل عام، يبدو أن هذه المانغا وبدلاً من عرض المشاهد القتالية فضلت الإشارة إلى التكنولوجيا العسكرية بحد ذاتها - كأعمال فنية معقدة تتخذ مسارًا خاصًا لها في التطور.

لقد رأينا هذا الحب للتكنولوجيا العسكرية في فيلم بوركو روسو، حيث يعامل البطل طائرته المائية الحمراء الجذابة بحنان كما لوكانت حيوانًا محبوبًا أو حتى جزءًا من نفسه، ويحاول بكل قوته فصلها عن غرضها الأصلي كسلاح من أسلحة الحرب. في فيلم مهب الريح، لا تُنسى الحرب بقدر ما يتم تجاهلها. بالتأكيد، هناك لحظات تشير إلى التوجس من وقوعها. في مرحلة ما، يزور جيرو وزميله هوندو مصنع طائرات يونكرز الضخم في ألمانيا، ويبدو أن الطائرة الفولاذية العملاقة التي يصعدان على متنها توحي إلى حد ما ببريق مفترس شرير. والأكثر وضوحًا إشارات جيرو الكئيبة بين الحين والآخر إلى طائرات الميتسوبيشي زيرو المحطمة والمتشابكة التي تتكوم من حوله.

على عكس ماركو في فيلم بوركو روسو، فإن جيرو في فيلم مهب الريح لا «يعامل بحنان» تمامًا طائرة الميتسوبيشي زيرو، ولكن جهوده كلها كانت مكرسة للتفكير في صنع الطائرة المثالية التي كانت تظهر لنا في المشهد تلو الآخر. يبدأ جيرو تكريس جهوده في وقت مبكر، مع إعجابه بعظام سمك الماكريل في طبق غدائه الذي يتخيل شكله كنموذج للسطح المنحني بدقة لجناح طائرة الميتسوبيشي زيرو. في وقت متأخر من الليل، يجلس بجانب نوكو النائمة، ممسكًا بيدها ويدخن سيجارة، بينما يرسم باهتمام تصاميم الطائرات بيده الأخرى. مع اقتراب طائرة الميتسوبيشي زيرو من أن تصبح واقعًا حقيقيًا، يُظهر ميازاكي الإثارة المتزايدة لبطله، إلى جانب حماس رؤسائه وموظفيه. ويعتقد المرء أن الطائرة تصبح هدفًا للفخر والإنجاز وحتى الرعب بنظرهم، وبنظر المخرج أيضًا.

لكن مع ذلك فإن الطائرة في الفيلم تشير ضمنيًا أكثر بكثير مما هو في المانغا، إلى شيء من الحزن الشديد، والجمال المشوه لأغراض شريرة وغبية. في نهاية الفيلم، يقدم ميازاكي مشهدًا يظهر فيه جيرو وهو يحلم ويخبر من كان يتخيله معلمه، وهو صانع الطائرات الإيطالي الرائد كابروني، «لم تعد أي من تلك الطائرات». ويثبت أن ما قاله جيرو هو الصحيح إلى أبعد حد. فالطائرة التي هيمنت على أجواء آسيا والمحيط الهادئ لبضع سنوات تفوقت عليها في نهاية المطاف الطائرات الأكثر تقدمًا التي انتزعت منها السيطرة على السماء وساعدت في تحويل مسار الحرب ضد اليابان. كان الفصل الأخير من تاريخ طائرات الميتسوبيشي زيرو أكثر مأساوية. لقد أصبحت المركبة التي يستقلها طيارو الكاميكازي (الانتحاريون-م) في الأشهر الأخيرة من الحرب، فقد تم اختيار عدد من الشباب للقيام بمهام شن غارات انتحارية ضد البحرية الأمريكية.

ليس هناك ذكر للكاميكازي في الفيلم. ولا يتعامل الفيلم، عدا بعض الرؤى العرضية للدمار الذي يشير إليه جيرو وذكره بين الحين والآخر لكلمة hametsu (وتعني باليابانية التدمير)، مع الهزيمة الرهيبة التي ساعدت طائرات الميتسوبيشي زيرو، من خلال نجاحها المبكر، ويا للمفارقة على حدوثها. من خلال منح اليابانيين إحساسًا مفرطًا بالثقة

بقدراتهم الحربية، ساعدت طائرات الميتسوبيشي زيرو على توسيع الحرب وإطالة أمدها.

كشف لنا ميازاكي في فيلم تلو الآخر عن غباء ورعب الحرب، وكان ميازاكي يغتنم كل فرصة تتاح له في مقابلاته وأحاديثه لينتقد فيها السياسة العسكرية في اليابان، لذلك فإن افتقار فيلمه الأخير إلى الإشارة إلى الحرب وتبعاتها تبدو مسألة مثيرة للجدل بشكل خاص. من الصعب تجنب الاستنتاج بأن ميازاكي لا يزال يحاول التخلص من الشعور بالذنب لدور مصنع عائلته في دعم الحرب والراحة النسبية التي كانت تتمتع بها عائلته إبان سنوات الحرب. لكني أعتقد أن ما كان يعتمل داخله هو أكثر من الشعور بالذنب. فقد كانت تمتزج داخله أكبر مجموعة من العواطف التي ساعدت في إلهام بعض إبداعات ميازاكي الأكثر إثارة للاهتمام.

مع وجود استثناءات قليلة في المتاحف، لم تعد طائرات الميتسوبيشي زيرو موجودة. ولذلك كانت طائرة جيرو رمزًا مناسبًا لحكاية خيالية تسلط الضوء على أحلام تحقيق الكمال، والطيران، ومنحه الطاقة في «بلد أجنبي» يمثل الماضي، والفيلم رغبة صامتة لوقف اندفاع الزمن في لحظة ذهبية قبل أن تكون الحرب قد اندلعت في الواقع. من خلال التعامل مع التكنولوجيا العسكرية التي عفا عليها الزمن، يمكن لميازاكي الانهماك في ماضيه الشخصي وماضي بلاده بطريقة منعزلة وآمنة.

كان ميازاكي من ناحية، يكره الحرب ويحتج بشدة ضدها. ومن ناحية أخرى، قام بتأليف مانغا وصنع أفلامًا تحتفي بأمجاد التكنولوجيا العسكرية. بدلاً من شرح هذا التناقض الواضح، ربما يكون من الأفضل احتواؤه، كما يقترح توشيو سوزوكي منتج أفلام ميازاكي. وطبقًا لما قاله سوزوكي، فإنه هو من أقنع ميازاكي، بعد قراءة المانغا، بتحويل رواية مهب الريح إلى فيلم سينمائي والسبب، وفقًا لما قاله المنتج، هو أنه يريد أن يرى كيف يمكن لشخص من المفترض أنه معارض للحرب ويحب رسم آلات التكنولوجيا العسكرية أن يجمع هذه المواقف المتناقضة في فيلم واحد. وفقًا لسوزوكي، لم يكن ميازاكي وحده من يحمل هذا التناقض. ويشير المنتج إلى أن «الكثير من اليابانيين شعروا بعد الحرب بنفس الأمر»،

وواصل الإشارة إلى أن فيلم «مهب الريح» قد يكون بمنزلة «تلميح لكيفية العيش في المستقبل».[11]

في الواقع، فإن الناس عبر التاريخ وفي أماكن مختلفة، كانوا يحتفون بالتقدم التكنولوجي المرتبط بالمعاناة والموت. يتعامل ميازاكي مباشرة مع هذا الجانب المثير للقلق من الروح البشرية عندما يجعل كابروني يسأل جيرو، «ما الذي تفضل أن تعيش فيه؟ عالم فيه أهرامات أو من دونها؟» كان كابروني يشير ضمنيًا إلى أن الإنجاز التكنولوجي والجمالي للأهرامات لم يتحقق إلا من خلال المعاناة البشرية البشعة والتضحيات الجسيمة. عمومًا، يبدو أن الفيلم يثير الجدل حول بناء الأهرامات، بغض النظر عن تكلفتها، وبذلك يبعث برسالة مثيرة للجدل قد يصعب على بعض المشاهدين قبولها.

يحاول ميازاكي في «فيلم مهب الريح» مواجهة سؤال أشار إليه في أفلام سابقة، ولكنه يطرحه في هذا الفيلم بطريقة جديدة وبشكل أكثر تحديًا. فهو يتساءل ما إذا كان يمكن للتكنولوجيا أن تكون غاية في حد ذاتها. في أفلام مثل ناوسيكا أميرة وادي الرياح، ولابوتا، والأميرة مونونوكي، أبقى الخيال العلمي والفنتازيا هذه المسألة في مكان آمن. أما في هذا الفيلم، فإن ميازاكي يصنع نوعًا جديدًا من الفنتازيا – يتناول فيها زمنًا يتوقف قبل ظهور الجانب المظلم من التطور التكنولوجي. ومع ذلك، فإن هذه الفنتازيا تترسخ تاريخياً، وعلى هذا النحو لم تعد موجودة. إن كون طائرات الميتسوبيشي زيرو إنجازات تكنولوجية هائلة أدت إلى وفاة عشرات الآلاف هو أكثر من مجرد حقيقة غير مقبولة. تحدث ميازاكي عن شعوره بأنه «مستلب من قبل التاريخ». ويشدد بتعبير بارز وصادم إلى حد ما، على أن عمله في الرسوم المتحركة هو أيضًا شيء يشعر بالذنب تجاهه. وقد قال مؤخرًا: «أنا لا أشعر بالفخر وليس لدي إحساس أنني أنجزت شيئًا»، مشيرًا مرة أخرى إلى أن مشاهديه الصغار يجب أن يلعبوا في الخارج بدلاً من مشاهدة الرسوم المتحركة في المنزل.[12]

11- انظر Suzuki, Kaze ni fukarete, 226

12- انظر Miyazaki, Zoku kaze ni kaeru basho, 209–210

أصبح صانع الرسوم المتحركة الشاب المتحمس الذي تسبب في ضجة قبل سنوات بعيدة حينما جعل فتاة الروبوت تنبض بالحياة في عام 1962 رجلًا يبلغ من العمر اثنين وسبعين عامًا. ويبدو على الأقل في بعض الأحيان أنه تخلى عن الشعور بالسيطرة والتحكم الذي جعله بانيًا لعالم من إنجازات لا مثيل لها.

والآن في عام 2013، بعد عمر طويل من الجهود الضخمة والانتصارات المذهلة، بدا أن المخرج يتعرف بشكل مؤلم على هذه المشاعر بالعجز التي وحدت اليابانيين في نهاية الحرب العالمية الثانية. ويخبر شيبويا، «أن رياح فيلم مهب الريح هي الرياح التي شعرت بها وهي تهدر وتهز الأشجار أثناء استلقائي في السرير في الطابق الثاني بعد حدوث الزلزال وما أعقبه من انهيار. كانت رياح عاتية وتزأر بشدة».[13]

ومع ذلك، فإن الفيلم لا ينتهي بمأساة، على الأقل بالنسبة لبطله. في المشهد الأخير للفيلم الذي تجري أحداثه في المستقبل بعد انتهاء الحرب، يرى جيرو أن ناهوكو تظهر أمامه، لا تزال شابة وجميلة، ومظلتها البيضاء تتطاير بمرح وسط الريح. كانت نهاية الفيلم الأصلية أن تقول له ناهوكو «تعال»، ولكن تم تغيير هذه الكلمة من قبل سوزوكي، لأن كلمة «تعال» على ما يبدو تشير إلى أن ناهوكو كانت تدعو جيرو للانضمام إليها في عالم الموت. في الفيلم الذي يراه الجمهور، تقول لزوجها - لنعش-مرددة أغنية آشي تاكا «لنعش!» في فيلم الأميرة مونونوكي. لكن من وجهة نظري، فإن العالم الذي طلبت ناهوكو من جيرو أن يأتي إليه ليس بالضرورة هو عالم الموت، بل عالم الأحلام والخيال والجمال والأمل. بعبارة أخرى، هذا هو العالم الذي صنعه ميازاكي على مدى السنوات الأربعين الماضية من خلال أفلامه، وهو عالم ستستمر أفلامه تدعونا إليه لسنوات قادمة.

13- المصدر السابق ص217

الفصل السادس عشر

الخاتمة

وضع مونونوكي الأميرة على كتفيه وعاد
إلى الجبل.

• الأميرة مونونوكي، القصة الأولى

عالم ميازاكي هو عالم من النهايات الغامضة والمفتوحة في بعض الأحيان - المدينة التي تغادرنا نحو السماء المفتوحة في خاتمة فيلم لابوتا، ومستقبل آشي تاكا وسين غير المؤكد في نهاية فيلم الأميرة مونونوكي، والنهاية الغامضة لفيلم مهب الريح. بعد شهر ونصف الشهر من عرض فيلم مهب الريح في عام 2013، أعلن ميازاكي اعتزاله، على الرغم من أنه بدا في عام 2018 سابقًا لأوانه. ومع ذلك، فإن المؤتمر الصحفي الذي أعلن فيه تقاعده في 1 أيلول 2013 يستحق الاهتمام. افتتحه ميازاكي ببيانين مقتضبين: «خلال السنوات التي تحدثت فيها كثيرًا عن التقاعد، ربما يتساءل الكثير منكم إذا كنت هذه المرة صادقا حقًا». توقف لحظة، ونظر بصرامة إلى حشد الصحفيين، وتابع قائلا: «نعم».

في الساعة والنصف التي تلت ذلك، سأله الصحفيون عن حالته الصحية، وماذا يمكنه أن يقول لمعجبيه الكثيرين في كوريا حول الجدل الذي أثاره فيلم مهب الريح، أي جزء من عمله منحه أكثر متعة أو كان الأكثر صعوبة. كان مهذبًا وصادقًا. كان سوزوكي إلى جانبه ويقوم أحيانًا بمقاطعته حين يرد على الأسئلة، أوضح ميازاكي أنه يتقاعد ليس بسبب مشاكل صحية بل

لأنه شعر أنه صنع ما يكفي من الأفلام المميزة الطويلة: وأنه بذل المزيد من الوقت والجهد في صنعها. وتحدث عن التركيز على متحف جيبلي الذي يحظى بشعبية كبيرة، والذهاب للمشي في الجبال، وربما زيارة مدينة كيوتو. كان كريمًا تجاه طاقم استوديو جيبلي، الذين عمل بعضهم معه طوال العقود الثلاثة من وجوده، واصفًا إياهم بـ«الفريق المنسجم» واستشهد بإسهاماتهم العديدة. وبعد أن اعترف أن المسؤوليات الملقاة على عاتقه كمخرج سببت له «الحيرة» و«الارتباك»، أضاف بضع كلمات جميلة عن جمال الرسوم المتحركة، قائلًا إنها «تتيح للمرء رؤية أسرار العالم»، مثل «كيف تتحرك الرياح» أو «كيف تعمل العضلات» أو «كيف يركز المرء بنظرة خاطفة». ردًا على سؤال حول ردود الفعل الكورية تجاه فيلم مهب الريح، اقترح ببساطة أن الناس يجب أن يذهبوا ويشاهدوا الفيلم وأن يتخذوا قراراتهم بأنفسهم.

أعلن ميازاكي مرتين أنه «حر» في قراره. الواقع، بالطبع، أكثر تعقيدًا. مع مهنة ممتدة على مدى خمسة عقود، وأخلاقيات العمل التي لا مثيل لها والتي أنتجت سلسلة من روائع ربما لا مثيل لها من قبل أي مؤلف آخر، والشهرة العالمية المستمرة، من الصعب تخيل أن يكون المخرج «حرًا» تمامًا لقضاء بقية حياته يمشي في الجبال. في الواقع، فإنه اعترف بأنه «طالما كان بإمكانه السياقة»، كان يخطط للانتقال إلى مرسمه كل يوم. في الإشارة الوحيدة لأسرته، قال إنه أخبر زوجته أنه يأمل أن تستمر في تقديم وجبات غداء يومية من أجله.

السؤال الحقيقي هو ما إذا كان ميازاكي يمكنه تحرير روحه للاسترخاء والاستمتاع بسنواته الأخيرة. إنه رجل تناقضات هائلة وأذواق بسيطة (كان يحب تناول طبق الرامن بدلاً من كبد الأوز)، أمضى حياته في بناء عوالم خيالية متقنة. إنه يعشق الطائرات ولكنه لا يستمتع بالطيران ويشعر بقلق بالغ إزاء الآثار الضارة للتكنولوجيا. إنه يحب الأطفال ولكنه يغضب عندما يصرون على مشاهدة مقطع فيديو بدلاً من اللعب في الخارج. يقضي أيام الأحد في تنظيف نهر بالقرب من منزله لكنه يفضل ألا يكون متحالفاً مع أنصار البيئة المتحمسين. يشدد على الحياة ولكن في العقد الماضي أو نحو ذلك تحدث كثيرًا عن الموت.

وكرجل يعيش مع أفكاره وخياله الاستثنائي، أدرك ميازاكي في نفس الوقت بشكل مؤلم للغاية ظلمة العالم من حوله. وقام طوال حياته بصنع عوالم خيالية، من عالم فيلم قلعة كالويسترو الأوروبي الخيالي إلى عالم فيلم بونيو الأثيري ما بعد تسونامي. ومع ذلك كما تذكرنا كارين ساندز أوكونور، «ينتهي البحث عن اليوتوبيا عادةً في مكانين، خيبة أمل أو وطن».[1] من السهل اكتشاف خيبة الأمل في العديد من تصريحات ميازاكي. في العقد الماضي على وجه الخصوص، بدا أنه في بعض الأحيان فقد الأمل في اليابان التي تبدو كأنها صدمة لا يمكن إصلاحها من عقدين من الركود والفظائع الثلاثية للزلزال والتسونامي والانهيار النووي. إن حقيقة تصوير المخرج للانهيار في الكثير من أفلامه جعلت الأمور أسوأ فقط، وكما يشهد تصريح أدلى به بعد كارثة فوكوشيما النووية في مارس 2011: «لقد كشف التاريخ عن وجهه».[2]

وتظهر خيبة الأمل أيضًا في موقفه تجاه أفلام الرسوم المتحركة في اليابان، التي يرفض مشاهدتها. ربما يكون هذا الأمر مفهومًا، نظرًا لتطلعه إلى حياة هادئة، ولكن الأمر الأكثر إثارة للقلق هو خيبة الأمل التي يظهرها أحيانًا تجاه استوديو جيبلي. كانت علاقة المخرج بتاكاهاتا، التي كانت مهمة جدًا في بداية حياته المهنية، قد تراجعت بشدة، في حين أن الموظفين الأصغر سنًا قد خيبوا أمله. اشتكى ميازاكي من أنه يبدو أن موظفيه يهتمون به فقط من أجل الراتب الذي يقدمه، وقد انتقد صغار صانعي الرسوم المتحركة بسبب افتقارهم إلى المواهب. أصبحت علاقته المتوترة مع ابنه غورو، الذي تم نقله إلى استوديو جيبلي لإخراج فيلم يستند إلى رواية الكاتبة أورسولا لي.غوين (حكايات من أراضي البحار) مادة للصحف. وبحلول وقت المؤتمر الصحفي، بدا أن غورو قد استعاد نفسه بإخراجه الناجح لفيلم «من أعلى تلة الخشخاش» الذي ظهر في عام 2011. كما أن المخرج الشاب هيروماسا يونيبايشي قد حقق نجاحًا أيضًا مع فيلم آريتي المقترضة، الذي عرض في عام 2010 على الرغم من

1- انظر Sands – O'Connor, «The Quest for the Perfect Planet,» 181

2- انظر Miyazaki, Zoku kaze no kaeru basho, 183

هذه النجاحات النسبية، يبدو أن المخرج كان «يعد نفسه للأسوأ»، وفقًا ليوشي شيبويا.[3]

ولكن إذا لم يكن ميازاكي سوى شخص يبغض البشر، لما كنا نشاهد أفلامه. فقد كانت لديه لحظات من الحماس وأخرى من اليأس. في مقابلة سابقة، تحدث عن ذهابه في نزهة في يوم الأحد بجانب النهر مع زوجته وأنه شعر بأن «اليابان حقًا مكان رائع».[4] في أفلامه، فإن اليابان «الرائعة» لا تزال موجودة، نراها في حقول الأرز في فيلم جاري توتورو، في طاقة الحمام العمومي وسكانه في فيلم المخطوفة، وفي روح التجديد والأمل في فيلم بونيو، وفي الحدائق الأثيرية في فيلم مهب الريح.

قد تكون الحدائق العديدة التي عرضتها أفلام ميازاكي أجمل تمثيل عرضه لـ«الوطن» الذي تقول أوكونور إنه يمثل جانبًا من البحث عن اليوتوبيا. بدءًا من مخدع جينا الممتلئ بالأزهار في فيلم بوركو روسو و«الحديقة السرية» للسيدة إيبوشي في فيلم الأميرة مونونوكي إلى مخبأ هاول في فيلم قلعة هاول المتحركة، فهي تمنح السلام والعزلة والهدوء، وربما حتى بركة الحديقة الجميلة التي كان يلعب بها ميازاكي وهو طفل قبل الليلة التي شهدت شن الغارات الجوية على مدينتهم. ولحين كتابة هذه السطور، انتهى ميازاكي من إخراج فيلم قصير كان يريد أن يصنعه منذ عقود حول حياة يرقات الفراشات، وهي إشارة أخرى إلى اهتمامه بالطفولة والطبيعة.

يعاني ميازاكي لأنه يحب العالم ويريد أن يكون فيه في نفس الوقت الذي يغضب منه ويريد تركه. عندما أجريت معه مقابلة في شباط 2014، كان يكرر هذا الأمر مرات عدة متنقلًا ما بين هذين الموقفين. وأعرب عن سعادته بمشاهدة الأطفال يلعبون في البيت المجاور في حضانة استوديو جيبلي. تحدث عن سعادته باكتشاف قصص حكايات هوفمان خلال عطلة العَام الجديد. وذكر أيضًا أنه «لا يرغب أن يصبح كوروساوا آخر»، المخرج العظيم لأفلام الحركة الحية الذي، حسب آراء البعض على الأقل، واصل

3- انظر Y0¯ichi Shibuya in Miyazaki, Zoku kaze no kaeru basho, 108

4- انظر Miyazaki, Zoku kaze no kaeru basho, 123.

إخراج الأفلام رغم أنه فقد قدراته السابقة. يشير ذكر ميازاكي إلى كوروساوا إلى اهتمامه النشط بالحفاظ على إرثه.

ومع ذلك، جاءت ملاحظة ميازاكي الأكثر لفتًا للانتباه في نهاية مقابلتنا، عندما سألته كيف يريد أن يتم تصويره إذا قام شخص ما برسم صورته. ما أنواع الأشياء التي يرغب أن تتضمنها - الكتب؟ الفضول؟ تردّد لدقيقة ثم تنهد وهزّ كتفيه. وقال «لا شيء». «يمكنهم فقط أن يرسموني وأنا أمشي في الظلال».

هذا هو الرجل الذي كتب يقول «الحياة هي النور الذي يلمع وسط الظلام»، وهو الذي كان ينشر في العالم على الدوام شعاعات البهجة والسعادة. ومع ذلك، هناك جزء من ميازاكي لا يريد سوى أن يتقاعد.

في عام 1980، قبل وقت طويل من بدء العمل في فيلم الأميرة مونونوكي، كتب ميازاكي ووضع رسوم كتاب للأطفال يحمل نفس الاسم. تدور أحداثه في اليابان الإقطاعية، وهو يروي قصة مونونوك، الذي تلبسته الروح، واتخذ شكل قط بري هائل. كان في الأصل أميرًا، تم تحويله إلى وحش بسبب سلوكه الهمجي والقاسي. يخطف مونونوك أميرة شابة قوية، يحاول الزواج بها، وترفضه بقوة. وبينما تردد القصة بوضوح صدى قصة الحسناء والوحش، تنتهي القصة بلمسة ممتعة. بعد العديد من المغامرات وأعمال السحر، عاد مونونوك والأميرة إلى مخبئه الجبلي وعاشا بسعادة، وبقي الأمير الموقر في شكل وحش. من بين الرسوم التوضيحية التي رسمها ميازاكي للكتاب هناك واحد من أكثر الرسوم سحرًا صنعها على الإطلاق، وهو تصويره للوحش المخطط ذي الفرو وهو يستلقي برضا بالقرب من موقد النار، وقد نزع حذاءه وتمدد في وضع استرخاء، والأميرة بالقرب منه.

القصة ملأى بالمغامرات ومسلية وكئيبة قليلاً. لكن رؤيتها العامة لقبول الآخر هي التي تقع في صميم عمل ميازاكي. أما أنا فأحب أن أتخيل المخرج، بعد أن أنهى رحلته المهنية الطويلة، يركض في عالم خيالي جميل من ابتكاره، ومخلوقاته العديدة التي صنعها في متناول يده لتلهمه وتمنحه الهدوء والسكينة من الآن وإلى الأبد.

المحتويات

ولد ميازاكي وترعرع في طوكيو، وهو يجسد جوانب ما يصفه المصطلح الياباني بطفل طوكيو - الشخصية التي تميل إلى الصراحة والحزم، وربما الانشغال بالأمور التجارية قليلاً. حتى في مرحلة الطفولة، كان ميازاكي معروفًا بمزاجه الحاد، وفي وقت مبكر من سنوات دراسته الجامعية كانت لديه آراء قوية قلما يتراجع عنها. أشار النقاد عن حق إلى قدراته الإبداعية.
يبدو أيضًا أنه كان فطنًا من الناحية المالية، وكان على دراية واسعة بحدود ميزانية أفلامه والاستوديو الخاص به على حد سواء. ورغم أنه انضم إلى مجموعة لدراسة أدب الأطفال في الكلية، فتجنب الإشارة إلى أنه تخصص في السياسة والاقتصاد.
ربما يكون ميازاكي قد ورث دقته المالية من جده لأبيه. كان جد ميازاكي هو الذي صنع ثروة الأسرة، فقد تدرب على العمل وهو في الثامنة من عمره واستمر في العمل حتى استطاع تأسيس مصنع كان يعمل فيه خمسة وعشرون عاملاً عندما حدث زلزال عام ١٩٢٣ . من الواضح أن ميازاكي كان معجباً بقدرات جده وكان يثني على «ذكائه». من النوادر التي كان يرويها عن جده، قصة تمكنه خلال وقوع الزلزال من إنقاذ جميع أفراد عائلته وعماله، قائلاً لهم «تناولوا كل ما يمكنكم من طعام واركضوا بجواربكم أو حفاة الأقدام إذا لزم الأمر!» استفاد من الفوضى التي أعقبت الزلزال لمساعدة عائلته ماليًا. فبدلاً من حمل أشياء منزلية معه عند الفرار، أخذ أكبر قدر ممكن من المال في جيوبه. واستخدمه لشراء الأخشاب، معتبراً - وقد كان محقاً في ذلك - أن الحرائق التي سببها الزلزال يمكن أن تؤدي إلى عملية إعادة بناء واسعة النطاق.



وفرت ثروة جده للعائلة ملاذًا آمنًا خلال الحرب. بطريقة تبدو كأنها تنذر بتشابك الضوء والظلام في فن ميازاكي، أمضى المخرج الفترة الممتدة بين عامي ١٩٤٤ - ١٩٤٦ ، وهي السنوات الأكثر صدمة في التاريخ الياباني، وهو يسكن في بيت جميل يمتلكه جده في أوتسونوميا، وهي مدينة صغيرة تبعد حوالي ستين ميلاً عن طوكيو. انتقلت عائلته إلى هناك هرباً من الغارات الجوية المتزايدة من ناحية ولتكون أقرب إلى مصنع ناكاجيما للطائرات من ناحية أخرى، وكان مصنع عائلة ميازاكي تابعاً له. بفضل ارتباطه بالصناعة الحربية، فقد نما مصنع العائلة بشكل أكبر. كان عم ميازاكي رئيسه وعمل والده مديراً له. على الرغم من عدم دقة الأرقام - كان ميازاكي يؤكد أن والده كان يبالغ فيها غالبًا - إلا أن حكايات أفراد الأسرة تشير إلى أن عدد من كان يعمل في مصنعهم كان على الأقل ألفًا وخمسمئة عامل عند نهاية الحرب.
وكما يقول ميازاكي، «كلما استمرت الحرب، كان دخلنا يزداد» .

9 789933 617752